



SAINT MICHEL, FRAGMENT DU RÉTABLE DE BENAVENT

(Province de Lerida)

PLANCHE I.

ESPAGNE
ET
PORTUGAL

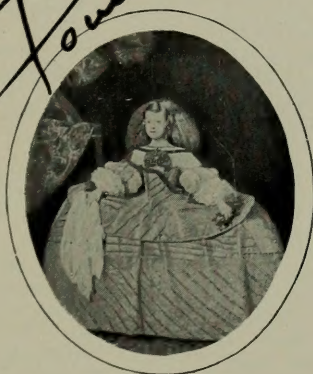
ARS = UNA
SPECIES = MILLE

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

ESPAGNE
ET
PORTUGAL

PAR MARCEL DIEULAFOY

MEMBRE DE L'INSTITUT



LIBRAIRIE HACHETTE ET CIE

79, Boulevard Saint-Germain, Paris, 1913

CET ouvrage est publié simultanément : en France, par MM. HACHETTE ET CIE ; *en Allemagne, par* M. JULIUS HOFFMANN, *Stuttgart* ; *en Amérique, par* MM. CHARLES SCRIBNER'S SONS, *New-York* ; *en Angleterre, par* M. WILLIAM HEINEMANN, *Londres* ; *en Espagne, par la* LIBRERIA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ, *Madrid* ; *en Italie, par l'*ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, *Bergame.*



TABLE DES MATIÈRES

ESPAGNE

PORTUGAL

ERRATA

Page 38, ligne 29 : Zeïtouna, *lire* Zitouna.

Pages 44, 45, fig. 101 et 102 : Mortorana, *lire* Martorana.

Page 51, fig. 112 : Bazalote, *lire* Balazote.

Page 103, fig. 215 : Germiny, *lire* Germigny.

Page 108, ligne 32 : 1028, *lire* 1128.

Page 153, fig. 307 : Père, *lire* Pere.

Page 163, fig. 327, *lire* Santo Tomé.

Page 166, ligne 6 : d'Almazan, *lire* de Almazan.

Page 168, fig. 336 : Palais de l'Infantado, *lire* Palais des ducs de l'Infantado.

Page 219, fig. 433 et page 230, ligne 11 : Gusmanes, *lire* Guzman.

Page 269, ligne 11 : Martir, *lire* Mártir.

Page 303, ligne 35 : Isabel Cobos de Porcel, *lire* Isabel Corbo de Porcel.

Planche IV, même correction.

Page 324, lignes 12, 13 : l'église de Zwelt, *lire* l'église de Zwettl.





FIG. 1. — KASR KHARANEH.
(Au milieu et dans le haut de la façade, fenêtrage aveugle portant sur les champs la représentation du homa sacré.)
(Cliché du Révérend Père Savignac.)

INTRODUCTION

IL peut sembler étrange que l'histoire des arts de l'Espagne et du Portugal débute en terre iranienne, à l'époque des Sassanides, et que l'étude des mosquées primitives serve de préface à celles d'églises occidentales. J'espère cependant montrer, au cours des trois premiers chapitres, que la Perse ne fut pas seulement l'inspiratrice de l'architecture musulmane et de l'architecture dite *mudéjare* de l'Espagne (*inf.*, p. 132, 162), mais qu'elle prit une part notable et bien définie dans l'élaboration des thèmes religieux qui furent admis dans les Asturies, la Castille et la Catalogne après l'expulsion des envahisseurs et que les Bénédictins acclimatèrent plus tard en France.

Au lendemain de l'invasion des barbares, l'Occident avait été submergé et nivelé dans le néant. Les seuls flambeaux qui répandaient quelque lumière éclairaient Byzance et sa rivale, la Perse sassanide, autour de laquelle se groupaient des satrapies aussi nombreuses et aussi vastes qu'au temps des Grands Rois. La Syrie, la Palestine, la Mésopotamie, la Susiane, l'Égypte étaient de ce nombre.

Voici que les hordes musulmanes levées en Arabie s'emparent, dans leur premier élan, de la Perse et des provinces vassales et font

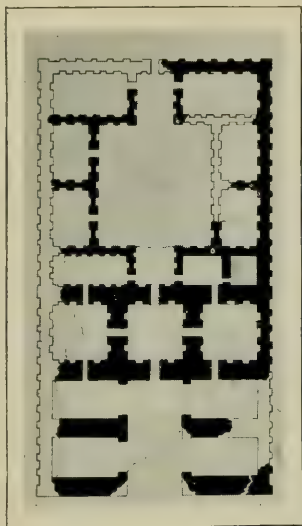


Fig. 2. — Palais de Firouz-Abad (Voir fig. 17 à 22).

l'éducation de leur barbarie à des écoles où se sont propagés les enseignements de la métropole. Dès lors, les successeurs de Mahomet entreprennent la conquête du monde, entraînant à leur suite des artistes, des savants, des philosophes qui jettent la semence iranienne partout où les guerriers islamites plantent le Croissant.

Or, à l'aurore du VIIIe s., les Arabes, dont la domination s'étendait sur la côte africaine de la Méditerranée jusqu'aux Colonnes d'Hercule, franchissent le détroit de Gabès, anéantissant à Guadalète la monarchie visigothe (711), et envahissent la Péninsule Ibérique. Durant près de huit cents ans, ils sont maîtres de tout ou partie du pays ; durant près de huit cents ans, la guerre aussi bien que la paix rapprochent les chrétiens et les musulmans. Les arts, le costume, la langue, la littérature, les mœurs, les croyances des vaincus se modifièrent à ce contact. Les fils de l'Espagne catholique, apostolique et romaine en vinrent jusqu'à livrer quelques replis du cœur, quelques sanctuaires de l'âme. Ils apprirent des musulmans à placer l'honneur du mari et de la famille dans l'inviolabilité toute factice et conventionnelle du gynécée et, si la polygamie ne s'y introduisit pas, si la garde n'en fut pas confiée aux mêmes geôliers de l'un et de l'autre côté de la frontière religieuse, la femme forte de l'Évangile y vécut du moins sous le soupçon injurieux, y souffrit de la jalousie injuste et meurtrière que les mœurs de l'Islam avaient portée au paroxysme. Puis, seule des pays chrétiens, l'Espagne accepta l'accommodement spécial et caractéristique que le Coran propose entre la prescience divine et le libre arbitre.

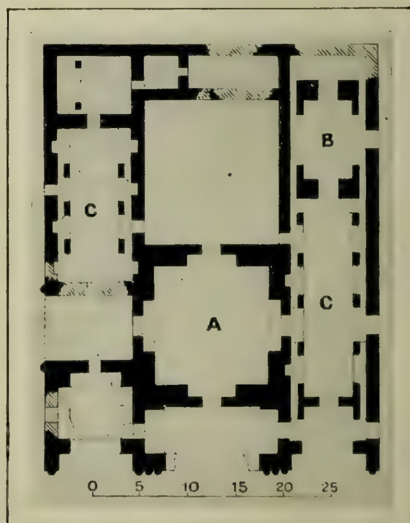


Fig. 3. — Palais de Sarvistan. (*Salle* A, *genre* α. *Salle* B, *vari.* αβ. *Salle* C, *vari.* γ'. Voir fig. 24, 25, 27.)

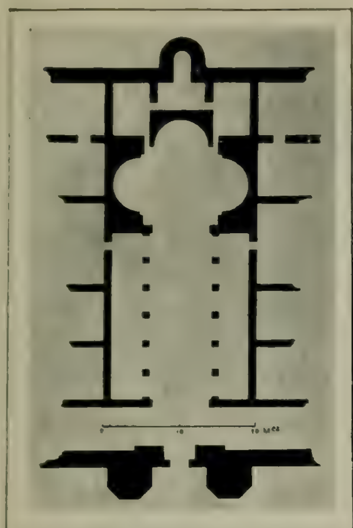


Fig. 4. — Partie centrale du palais de Mchatta (*vari.* α'γ'. Voir fig. 46, 47).

Au nombre des monuments dont les Arabes dotèrent l'Espagne, se trouve la mosquée. Elle y parvint sous les formes qu'elle avait revêtues dans les contrées soumises aux monarques oméiyades et dont la plupart étaient elles-mêmes des adaptations fidèles des églises orientales (*inf.*, p. 29). Quant aux modèles des églises que les musulmans avaient copiés, ils avaient été choisis parmi les constructions usuelles du pays : en Perse, les palais ou les châteaux pareils à ceux de la Susiane et du Fars (*inf.*, p. 33) ; en Syrie, des monuments analogues au *prætorium* de Phæna (*inf.*, p. 26). Ces églises présentaient les divisions liturgiques et, partant, essentielles de la basilique occidentale ; mais elles en différaient en ce sens qu'elles offraient le savant organisme voûté que la pénurie des bois de charpente avait contraint les habitants d'adopter. Bientôt (ch. II), l'on verra combien les palais perses et les monuments syriens furent faciles à transformer en sanctuaires chrétiens et combien les musulmans les modifièrent peu soit pour y célébrer leur culte, soit même pour l'y installer.

Certes, des contacts se produisirent entre les thèmes iraniens et les thèmes byzantins créés dans des conditions semblables, et il en résulta des emprunts réciproques, surtout à la construction perse et à la peinture iconographique du Bas-Empire. Toutefois, pour des raisons multiples qui seront développées, les mosquées dont le modèle fut importé en Espagne par les princes oméiyades et les gouverneurs persans durant les premiers siècles de l'occupation furent des édifices de type iranien (*inf.*, p. 35, 36, 89, 90). C'est de la sorte que les palais voûtés de l'époque des Sassanides, transformés en églises et d'églises en mosquées, furent reproduits dans l'Es-

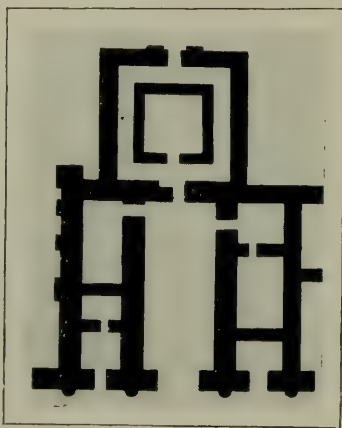


Fig. 5. — Partie centrale du palais d'Hatra (*vari.* γ').

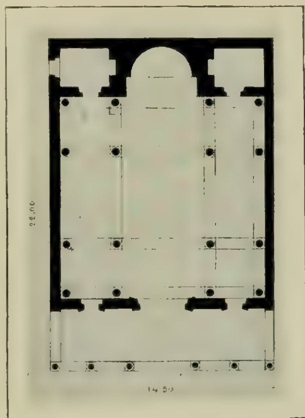


FIG. 6. — PRÆTORIUM DE PHÆNA (ACT. MOUSMIEH) (*vari.* αβδ. Voir fig. 78). (*M. de Vogüé, Syrie centrale.*)

pagne musulmane sous toutes les formes et dotées de caractères architectoniques qui empêchent de les confondre avec les édifices appartenant à d'autres familles orientales et, notamment, à la famille byzantine.

A l'époque de l'invasion, les Espagnols possédaient des monuments religieux construits sur le modèle de la basilique occidentale avec des accents dont les relations maritimes de l'Espagne et du Bas-Empire avaient facilité l'introduction. Ces sanctuaires furent à peu près tous détruits ou désaffectés. D'autre part, quand le mouvement de *reconquête* se dessina, il eut son origine dans le Nord des Asturies et fut provoqué par des montagnards incultes. Aussi bien, les défenseurs de l'indépendance nationale furent-ils enclins à marier les traditions architectoniques héritées des Visigoths et de Rome avec des formules constructives apportées de Perse par les musulmans. Ils subissaient, à leur tour, les effets presque mécaniques de la pénétration, dans les milieux encore barbares, des civilisations venues à leur contact, et j'ai déjà dit combien la pénétration de l'Islam fut profonde et générale dans l'Espagne chrétienne. De cette union féconde, naquit l'architecture religieuse des Asturies à l'Ouest, de la Vieille-Castille au Centre et de la Catalogne à l'Est (*inf.*, p. 56, 67, 73 à 76).

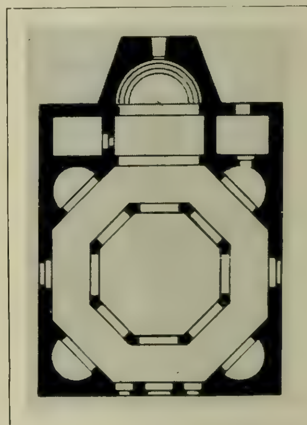


FIG. 7. — SAINT-GEORGES D'EZRA (*vari.* αβ'δ. Voir fig. 79). (*M. de Vogüé, Syrie centrale.*)

L'architecture qui se développa dans les Asturies et une partie de la Vieille-Castille se confina au sud des Pyrénées et se fondit, plus tard, dans l'architecture

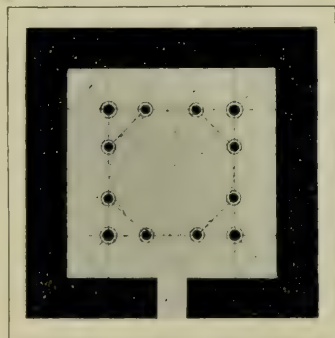


FIG. 8. — PALMA. — CASA FONT Y ROIG (*vari.* αβ. Voir fig. 200).

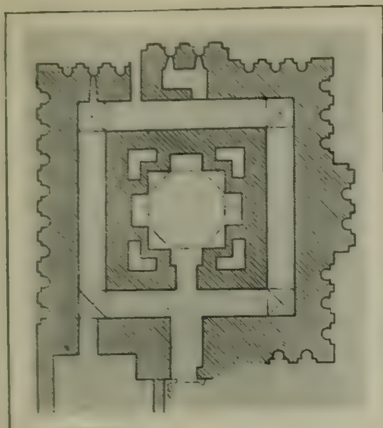


FIG. 9. — KASR EL MENAR (XIe s., *Pro. de Constantine*). *(Coupole du genre α, déambulatoire du genre β.)*

(Général de Beylié. Kalaa des Beni-Hammad.)

du midi de la France, qui s'introduisit en Espagne par la Navarre et la Galice. Tout autre fut le sort des églises catalanes du IXe siècle, dont il reste par bonheur de remarquables spécimens (*inf.*, p. 73 à 80). Comme des deux côtés des Pyrénées, le pays formait un État homogène ; les échanges étaient constants entre la France et l'Espagne. Cette circonstance facilita l'exode de l'architecture chrétienne. Elle se répandit au dehors de la Catalogne, conquit les zones que les arts de Byzance n'avaient pas colonisées et contribua pour une large part à la constitution des architectures où l'on retrouve les thèmes voûtés irano-syriens et, en particulier, à celle des architectures clunisiennes (*inf.*, p. 102 à 105).

Je suis loin de prétendre que l'art roman français ne se reconnaisse d'aïeux qu'en Perse et en Syrie. L'on s'assurera du moins que l'église-basilique latine suivit deux routes divergentes au sortir de l'Italie : par l'une, elle fut portée en Gaule et en Espagne, et par l'autre, en Asie. C'est la basilique modifiée au contact de l'Orient iranien, qui fut introduite en Catalogne dans les circonstances que j'ai dites, y fit un stage et pénétra en France, où elle rejoignit l'église-basilique latine après avoir accompli divers circuits dont l'un l'avait amenée sur les confins du Turkestan chinois (*inf.*, p. VII, 38, 39). Dès ce moment, le type latin primitif subit une modification analogue à celle que l'introduction des arts byzantins lui avait imprimée dans certaines provinces d'Italie et de France, mais quand même très distincte. Et, par un retour bien singulier, la modification spécialement due aux influences iraniennes qui

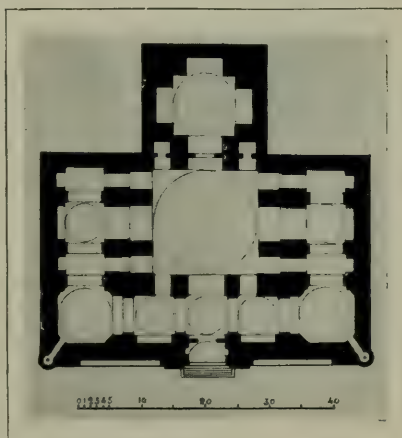


FIG. 10. — TAURIS. — MOSQUÉE-ÉGLISE, DITE MOSQUÉE BLEUE (*vari.* α;δ).

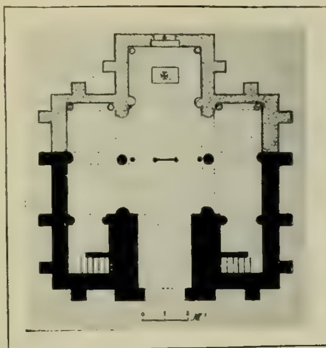


FIG. 11. — SAN MIGUEL DE LINO (*vari.* αβδ. Voir fig. 131).

avaient atteint la Catalogne et s'étaient propagées de là jusqu'en Bourgogne, traversa la France du Nord-Est au Sud-Ouest, laissant des traces magnifiques de son passage, et aboutit à l'extrémité occidentale et au Sud de la chaîne qu'elle avait franchie à l'Orient et en sens inverse un siècle plus tôt (*inf.*, p. 107 à 110).

C'est aux églises fameuses de Tarrasa, légitimes héritières de la vieille basilique catalane d'Egara, que s'achève la période de gestation de l'architecture proto-romane de l'Espagne (*inf.*, p. 73 à 76) ; c'est à Santiago de Compostela (Saint-Jacques de Compostèle) que s'épanouit, dans tout l'éclat de la jeunesse, son architecture romane (*inf.*, p. 108 à 110). La France, qui s'interpose entre ces deux stages, gardera pour de longues années la direction artistique des écoles dont elle a fécondé la richesse naturelle. Le chapitre IV comprendra l'histoire de ces premiers contacts. Les suivants seront consacrés à l'œuvre désormais fondée, aux apports dus à l'étranger et au rayonnement du génie national par delà des frontières que les soulèvements terrestres et les abîmes de la mer ont assignées à l'Ibérie.

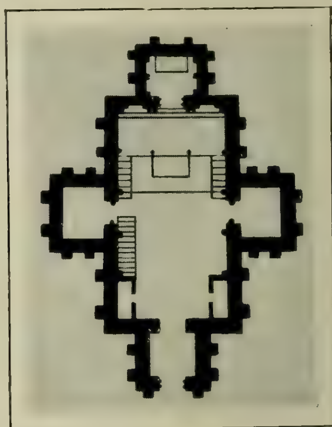


FIG. 12. — SANTA CRISTINA DE LENA (*vari.* α, *avec adjonction d'un porche.* Voir fig. 137, 139).

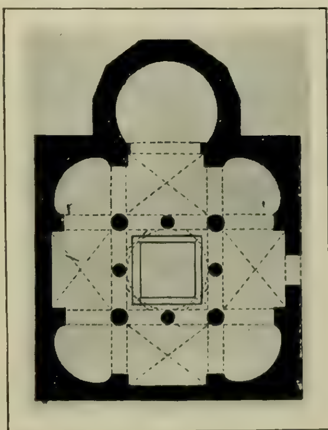


FIG. 13. — TARRASA. SAN MIGUEL (*vari.* αβδ. Voir fig. 161, 162).

Ne m'occupant de l'Iran préislamique que dans ses relations avec l'Espagne et le Portugal, il me sera impossible d'embrasser les immenses territoires qui profitèrent de sa civilisation. A peine y ferai-je allusion. Et pourtant l'existence des rapports entre l'Asie occidentale et la Péninsule eût trouvé une confirmation précieuse dans l'étendue des recherches. En effet,

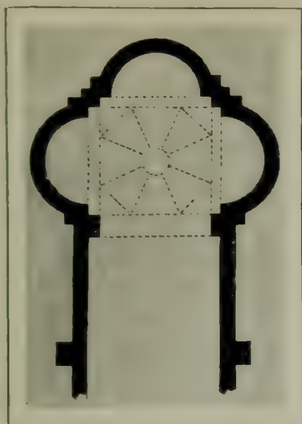


FIG. 14. — GÉRONE. SAN NICOLAS (*vari.* α'. Voir fig. 166).

avant de se manifester sur le littoral sud de la Méditerranée, dans ses grandes îles et, plus tard, en Espagne, l'architecture et la sculpture complexes de la Perse sassanide et ses arts mineurs, — l'orfèvrerie, la céramique, la verrerie, la broderie, le tissage, — avaient cheminé à travers l'Inde, le Turkestan, la Mongolie et l'Extrême-Orient et s'étaient acclimatés dans la Turquie d'Asie actuelle, le Nord de l'Arabie et l'Égypte copte.

Je n'ai pas consacré un travail d'ensemble aux migrations de l'art antique de la Perse, mais, du moins, j'ai communiqué à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres des travaux où la question est envisagée sous des aspects très divers et nouveaux. Entre autres études personnelles, on trouvera dans les " Comptes Rendus " : *les Piliers funéraires de Ya-Tchéou fou* (15 Juillet 1910) ; *le Vase d'Hôryouji* (23 Juin 1911) (*inf.*, fig. 57) ; *la Voussure ogivale et les Voussures perses à faible poussée* (11 Août 1911). Dans les " Mémoires " (t. XXXVIII, 2e partie, p. 215) : *le Mausolée d'Halicarnasse* se rapporte à l'origine chaldéenne du systeme septénaire et à son application à la restitution rythmée du célèbre édifice. D'autre part, le *Journal des Savants* (1911, p. 241) a publié une étude critique de l'ouvrage de Miss Gertrude Bell relatif aux *Thousand and one Churches* (*inf.*, fig. 84, 85 ; comp. fig. 86), où j'ai montré combien l'influence de l'architecture perse avait été effective et puissante en Lycaonie et y avait persisté en dépit de l'action exercée par Byzance.



FIG. 15. — TYPE D'ÉGLISE ARMÉNIENNE (*vari.* αβδ. Voir fig. 87 ; comp. fig. 6, 78 ; 11, 131 ; 13, 162). (*Choisy. Hist. de l'architecture.*)

Afin de rendre brèves les descriptions d'édifices que le début de

ce travail nécessitera, les constructions voûtées orientales primitives ont été réparties en trois genres et neuf variétés.

Genre α. — Tracés cruciaux avec une voûte dominante sur la salle centrale. (Ex. : Salle A du palais de Sarvistan, fig. 3, 25.)

Genre β. — Salle centrale également couverte d'une voûte dominante mais entourée d'un déambulatoire qui, au point de vue statique, joue le même rôle que les branches de la croix. (Ex. : Salle centrale du palais d'Hatra, fig. 5, et du Kasr el Menar, fig. 9.)

Genre γ. — Nef butée par des collatéraux. (Ex. : Nef du palais d'Hatra, fig. 5.)

Variété α'. — Crucial trilobé. (Ex. : Salle centrale du palais de Mchatta, fig. 4.)

Variété α''. — Crucial avec angles extérieurs garnis par des annexes qui ne sont pas nécessaires pour assurer la stabilité de la voûte centrale. (Ex. : Type byzantin, fig. 82.)

Variété β'. — Variété polygonale ou circulaire avec déambulatoire. (Ex. : Transcription chrétienne : Saint-Sépulcre de Jérusalem. Transcription musulmane : Koubbet es Sahkra, fig. 95, 96, 98.)

Variété γ'. — Nef butée par des collatéraux que des arcades sur colonnes séparent de la nef. (Ex. : Salles C du palais de Sarvistan, fig. 3, 24, et vestibule du palais de Mchatta, fig. 4.)

Variété $\alpha\beta$. — Crucial inscrit dans un rectangle. Les constructions annexes des angles extérieurs consolident les piles qui portent la voûte centrale. (Ex. : Salle B de Sarvistan, fig. 3, 27.)

Variétés $\alpha\beta\gamma'$ et $\alpha'\gamma'$. — Type de l'église chrétienne avec nef, collatéraux et chevet. (Ex. : Salles C et B du palais de Sarvistan, fig. 3, et salle centrale du palais de Mchatta, fig. 4.)

Variété $\alpha\beta\delta$. — Variété $\alpha\beta$, avec adjonction de l'*absis* δ, d'un porche analogue à ceux du palais de Sarvistan (fig. 3) et de deux annexes à côté de l'*absis*. Type d'un grand nombre d'édifices religieux chrétiens (fig. 11, 13, 131, 161, 162) ou musulmans (fig. 10), dont l'église arménienne (fig. 15) offre une représentation schématique. (Ex. : *Prætorium* de Phæna, fig. 6 et 78.)

Variété $\alpha\beta'\delta$. — Adjonction d'une abside δ à la combinaison $\alpha\beta'$ (Ex. : Saint-Georges d'Ezra, fig. 7 et 79.)





FIG. 16. — KOUM. — PANORAMA DE MAISONS PERSANES VOÛTÉES.
(Cliché de l'auteur.)

ESPAGNE

CHAPITRE PREMIER

LES ARTS PERSES SOUS LES SASSANIDES

COUPOLE SUR TROMPES ; CONTREFORT EXTÉRIEUR ; ARC-BOUTANT ; ARC OUTREPASSÉ ; VOUTE NERVÉE PROTO-GOTHIQUE. — ARCHITECTURE MILITAIRE. — TRAVAUX D'UTILITÉ PUBLIQUE. — BAS-RELIEFS. — PEINTURE. — ARTS MINEURS. — ARCHITECTURE VOUTÉE ROMAINE. — MONUMENTS VOUTÉS DE LA SYRIE CENTRALE.

LE sol de la Perse ne produit pas de bois de charpente. D'autre part, comme le climat est excessif, brûlant en été, très froid en hiver, les habitants se sont ingéniés de bonne heure à construire des coupoles et des berceaux et à les tourner sans l'aide de cintres (fig. 16).

L'aïeul des édifices perses voûtés, le palais de Firouz-Abâd, se trouve dans le Fars, au Sud-Est de Chiraz (fig. 2, 17). Sa masse puissante — 105 m. de long sur 55 m. de large — domine un immense cirque. Au milieu de la façade, s'ouvre un porche de 27 m. 40 de profondeur sur 13 m. de largeur, flanqué de quatre pièces rectangulaires. Au delà, se présentent trois salles carrées — 14 m. de côté sur plus de 23 m. de hauteur — puis, dans l'axe, une grande cour où s'éclairent les pièces secondaires. Les salles



FIG. 17. — PALAIS DE FIROUZ-ABAD.
FAÇADE PRINCIPALE RESTAURÉE.
(Dessin de l'auteur.)

rectangulaires sont voûtées en berceau ; les trois salles carrées sont couvertes de coupoles ovoïdes sur trompes (fig. 18, 22).

Les caractères saillants sont : l'ordonnance simple et grandiose qui participe de la majesté des palais achéménides et contraste avec la grossièreté du travail ; le tracé rythmé des coupoles ovoïdes à grand axe vertical dont on connaît en Égypte des exemples antérieurs ; les coupoles sur trompes ; l'arcature en forme de fenêtrage aveugle qui comprend l'entrée et décore le haut de la façade (fig. 17) ; les contreforts composés d'arcades sur pilastre et de colonnes engagées qui raidissent, tout en les ornant, les parements extérieurs des murs (fig. 19) ; les chapiteaux réduits à un simple tailloir ; les portes et les niches des grandes salles (fig. 20, 22) où l'arc circulaire, parfois outrepassé (fig. 97), s'allie à une modénature de style grec et à un encadrement de style égyptien identique à celui des baies des palais persépolitains (fig. 21) ; les corniches formées d'un double bandeau et d'un listel en dents de scie (fig. 18, 20). La stabilité des voûtes est obtenue soit par la disposition des constructions adjacentes, soit par l'intermédiaire de larges évidements ménagés dans l'épaisseur des murs et couverts en berceau (fig. 19). Il en résulte que le poids des voûtes est réparti sur les parements intérieurs, tandis que les parements extérieurs résistent aux composantes horizontales des poussées.

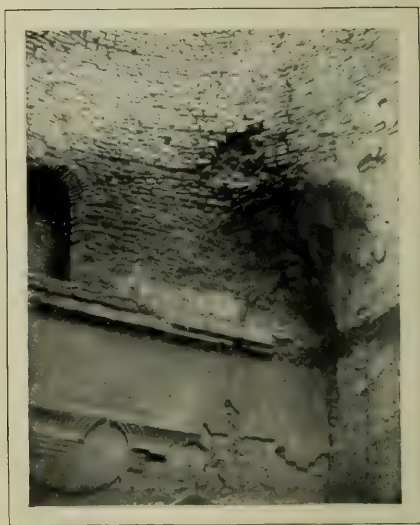


FIG. 18. — PALAIS DE FIROUZ-ABAD.
COUPOLE SUR TROMPES
DES GRANDES SALLES.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 19. — Palais de Firouz-Abad. — Vue extérieure. Contreforts. Galerie d'évidement. Coupoles des grandes salles. *(Cliché de l'auteur.)*

La comparaison de l'édifice avec des constructions parthes bien datées telles que le palais d'Hatra (fig. 5) et le temple de Kingavar décrites ci-dessous, comme l'emploi de l'un de ces motifs égyptiens introduits en Perse par les Achéménides et abandonnés sans retour après leur chute montrent que le palais de Firouz-Abâd est antérieur au passage d'Alexandre. Contre cette limite chronologique, on ne saurait objecter la présence de la coupole, puisque son emploi fort ancien est attesté par un bas-relief assyrien (fig. 23), par la relation du voyage à Babylone d'Apollonius de Tyane (Philos. I, 25), implicitement par Strabon (XVI, 1, 5) et que, vers le IIe siècle av. J.-C., des copies de coupoles sur trompes furent faites à Bamian, entre la Perse et l'Inde. A plus forte raison, ne peut-on faire descendre l'époque de la construction jusqu'au temps des Sassanides. Outre que la construction des voûtes atteint sous cette dynastie à la perfection (*inf.*, p. 5 à 9), outre que le style sassanide diffère absolument du style achéménide (*inf.*, p. 17), il est sans exemple qu'un ornement étranger et aussi caractérisé que l'encadrement des portes de Firouz-Abâd soit ressuscité dans son pays d'adoption, après un abandon plus de sept fois séculaire.



Fig. 20. — Palais de Firouz-Abad. Portes des grandes salles. Encadrement et couronnement persépolitains. *(Cliché de l'auteur.)*

Le palais d'Hatra — rive droite du Tigre, 140 k. de



Fig. 21. — Persépolis.
Porte du petit palais de Darius.
(Cliché de l'auteur.)

Mossoul — répond à un état de l'architecture perse antérieur à l'année 116, où il fut assiégé sans succès par les armées de Trajan. Il occupe le centre d'une enceinte circulaire de type assyrien de 2100 m. de diamètre, composée d'un avant-mur, d'un fossé et d'une muraille flanquée de quarante-deux tours. Le palais présente, en façade, des salles alignées, au nombre desquelles se trouve un vestibule suivi d'une salle carrée (fig. 5). Cette dernière, qui était couverte d'une coupole ou d'une voûte d'arête, est entourée d'un déambulatoire. C'est le perfectionnement de la disposition ébauchée dans le Fars. Les murs formant culées ont reçu un surcroît d'épaisseur ou sont consolidés à l'aide de contreforts extérieurs. A la décoration égypto-persépolitaine du palais de Firouz-Abâd, ont succédé la décoration grecque bâtarde adoptée sous le règne des monarques arsacides, qui tiraient vanité de leur philhellénisme, et quelques ornements nouveaux : têtes en bas-reliefs sur les voussoirs des arcs et sur les assises des pilastres, frise couverte d'un ceps de vigne contourné en sinusoïdes, pilastres couronnés de feuilles d'acanthe.



Fig. 22. — Palais de Firouz-Abad.
Grande salle restaurée.
(Dessin de l'auteur.)

Les progrès accomplis dans l'art de bâtir, comme la disparition définitive de toute trace de style égyptien, assignent au palais d'Hatra une date très postérieure à celle du palais de Firouz-Abâd et, par conséquent, à ce dernier l'époque où je l'ai placé. L'examen du palais d'Hatra suggère une autre remarque.

Sa décoration rapprochée de la construction, au cœur de la Médie, du temple dorique de Kingavar et des ornements géométriques de style perse du temple de Baalbeck témoignent des unions qui se firent sous le règne des Parthes entre l'Orient iranien et l'Occident gréco-romain. Elles eurent pour résultat la création d'un art mixte, de l'art hellénistique, dont le foyer fut en Asie Mineure et dont Rome sentit l'influence bien avant qu'il n'engendrât l'art byzantin. Ensuite il pénétra non seulement dans l'Égypte copte, mais au cœur de l'Hedjaz où il se confondit avec un sédiment perse contemporain de la domination des Achéménides. Les tombeaux nabatéens de Hégra offrent des modèles intéressants de ces thèmes composites.



Fig. 23. — Layard. — Bas-relief assyrien. Coupoles hémisphériques et ovoïdales.

Les chambres funéraires d'Ouarka remontent aussi à l'époque des Parthes. Elles présentent le même mélange de motifs perses et de motifs gréco-romains. On y trouve, en plus, des claires-voies ajourées qui dessinent des entrelacs de cercle et des combinaisons géométriques, puis des peintures décoratives sur les murs et les fûts de colonnes, où alternent des chevrons rouges, verts, jaunes et noirs. Enfin, dans un monument plus ancien que les tombes, il existe des mosaïques formées de petits cônes en terre cuite engagés par la pointe dans un enduit de pisé et que la seule action du feu a colorés en jaune, rouge et noir.



Fig. 24. — Palais de Sarvistan. Galerie C (*vari.* γ'). Voûtes en berceau. Contreforts sur colonnes. Demi-coupoles sur trompes. *(Cliché de l'auteur.)*

Le palais sassanide de Sarvistan (entre Chiraz et Firouz-Abâd)



FIG. 25. — PALAIS DE SARVISTAN. — FAÇADE LATÉRALE DROITE.
(Cliché de l'auteur.)

comporte des porches, une grande salle carrée, deux galeries et diverses pièces rejetées à l'opposé de la façade (fig. 3, 25). Les murs sont en moellons et les voûtes en briques. Les colonnes sont maçonnées et, en guise de chapiteau, ont une dalle carrée (fig. 24, 27). Les corniches se composent de bandeaux plats et de dents de scie (fig. 28). Quel que soit leur rôle constructif, les grandes voussures sont ovoïdes. Les salles carrées A, B et l'extrémité de la galerie C′ sont couvertes respectivement de coupoles ovoïdes (fig. 25, 28) et de demi-coupoles sur trompes (comp. fig. 26) ; les pièces longues portent des berceaux. La stabilité des voûtes est encore due soit à l'appui que se prêtent les diverses parties de la construction, soit à des murs évidés. Les évidements, au lieu d'être timides, participent à l'ornementation intérieure et sont constitués, dans les salles à coupoles, par des arceaux profonds dont les naissances reposent tantôt sur des culées pleines, — c'est la disposition A (*genre* α, fig 3), — tantôt sur des culées massives dans le haut, mais portées vers la base sur des voûtains et des colonnes isolées des murs, — c'est la disposition B (*vari.* $\alpha\beta$, fig. 3, 27), — et, dans les galeries C, par des demi-coupoles raccordées au moyen de trompes en forme de coquille cannelée du genre *pecten* et portées, elles aussi, sur des voûtains et des colonnes isolées (*vari.* γ', fig. 3, 24). Grâce aux demi-coupoles introduites dans la construction des deux nefs latérales, les poussées



FIG. 26. — KASR KHARANEH. A L'EXTRÉMITÉ DE LA SALLE, DEMI-COUPOLE SUR TROMPES.
(Cliché du Révérend Père Savignac.)

continues des berceaux sont concentrées en partie sur des contreforts et, pour le surplus, sont annihilées par la poussée contraire des demi-coupoles agissant à la manière des arcs-boutants. C'est mieux que la solution proto-romane de Firouz-Abàd et d'Hatra ; c'est le germe de la solution gothique.



FIG. 27. — SARVISTAN. — SALLE B (*vari.* αβ). ARCEAUX SUR COLONNES ET DÉAMBULATOIRE.
(Cliché de l'auteur.)

Les architectes perses ne s'arrêtèrent pas à mi-chemin. J'ai en effet découvert au Nord-Ouest de Suse, sur le bord de la Kerkha, un autre palais sassanide, le Tag-è Ivan, composé d'une longue galerie dont la structure savante fut une révélation. La nef, que surmontait, au milieu, une coupole (fig. 31), est divisée en travées par des arcs doubleaux dont les reins portent des berceaux normaux à l'axe de la construction, tandis que des fenêtres sont ouvertes au sommet d'évidements pratiqués sous de véritables formerets (fig. 30, 31, 32 ; comp. fig. 26). Doubleaux et formerets rigides, remplissages légers entre les doubleaux, réunion en faisceau des poussées exercées par les voûtes et application de leur résultante en des points de résistance déterminés, évidement des murs entre les doubleaux et ouverture de fenêtres sous les formerets, dans les parties des murs de clôture qu'intéresse très peu la poussée de la couverture : n'est-ce pas, trait pour trait, le programme des nefs couvertes de voûtes nervées, déformables, que les architectes inaugurèrent en Occident et amenèrent à un si haut degré

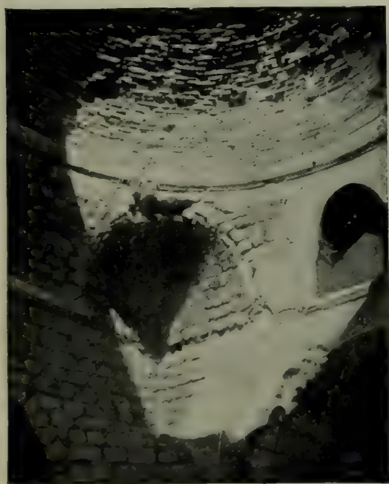


FIG. 28. — SARVISTAN. — SALLE A, COUPOLE SUR TROMPES.
(Cliché de l'auteur.)

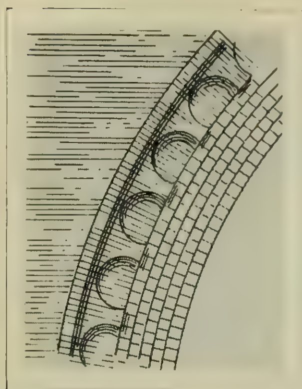


Fig. 29. — Tag-è Kesra. Archivolte polylobée. *(Dessin de l'auteur.)*

de perfection quelques huit ou neuf siècles plus tard ? Il est intéressant d'ajouter que le Tag-è Ivan est bâti en grosses briques du modèle chaldéo-perse, que les voûtains transversaux sont construits par tranches minces et, par conséquent, sans cintrage préalable et que les doubleaux sont montés par assises horizontales jusqu'au joint de rupture, afin de réduire les dimensions de l'unique cintre employé pour les construire.

Du palais de Ctésiphon, le Tag-è Kesra (*Palais voûté du Sassanide*), bâti dans une boucle du Tigre, il ne restait en 1882 que la façade longue de 92 m., — la moitié s'est éboulée depuis, — une nef géante couverte d'un berceau de section ovoïde, large de 26 m., longue de 48, haute de 34, et les vestiges de huit salles latérales qui appuyaient le vaisseau central (fig. 34, 36, 37). La façade est raidie par des nervures qui constituent six étages d'arcades sur colonne reliées à une âme centrale dont l'épaisseur décroît à mesure que le mur s'élève. Les colonnes n'ont pas de chapiteaux, sont en général géminées et engagées dans un pilastre de section prismatique. Les arcs, que portent les pilastres, et les colonnes sont divisés en autant de membres qu'il y a de supports. Les ogives et les arcs outrepassés de certaines arcades, ainsi que la décoration polylobée de l'arc central, méritent aussi une mention (fig. 29, 34). L'édifice est en brique. Malgré ses grandes dimensions, le berceau central, fut tourné sans l'aide de cintres. On le monta par assises horizontales jusqu'au joint de rupture, puis on construisit des arceaux en briques maçonnées à plat et retenues par l'adhérence du mortier

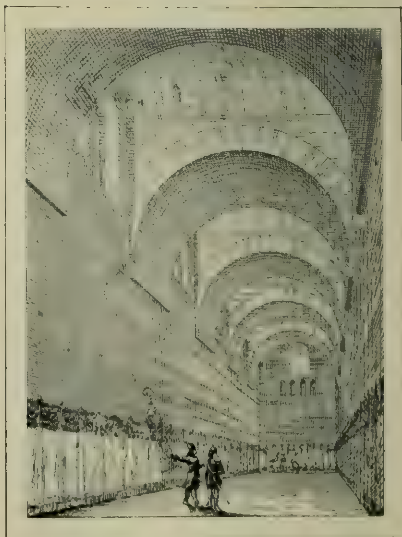


Fig. 30. — Tag-è Ivan. Galerie restaurée. *(Prototype de la nef de Saint-Philibert de Tournus* (fig. 201) *et des voûtes nervées.)* *(Dessin de l'auteur.)*

(fig. 29, 34; comp. fig. 26). Enfin, sur ce cintre permanent, l'on établit de nouveaux anneaux, dont les matériaux sont posés normalement aux têtes et imbriqués les uns dans les autres.



FIG. 31. — TAG-È IVAN. — DOUBLEAUX. FORMERETS. FENÊTRES. NAISSANCE DES VOÛTAINS. *(Cliché de l'auteur.)*

Le palais de Mchatta (fig. 4, 46), situé à 60 k. de l'embouchure du Jourdain, dans la mer Morte, présente la précieuse variante *tréflée* $\alpha'\gamma'$ des plans iraniens. La grande salle carrée est appuyée sur trois faces par des hémicycles couverts en demi-coupoles et, sur la quatrième, par une nef et des bas-côtés en berceau. A Kharâneh (fig. 1, 26), à Touba (fig. 38), dans la même région que Mchatta, existent des édifices plus ou moins ruinés ayant d'étroites ressemblances avec les palais voûtés du Fars. Les uns et les autres paraissent remonter à l'époque où le pays dépendait de la Perse sassanide (*inf.*, p. 24).



FIG. 32. — CHATEAU D'EL OKHAÏDHER. VESTIBULE VU DE L'INTÉRIEUR (*vari.* γ'). *(Cliché Massignon.)*

Le château d'el Okhaïdher, non loin de Kerbela (rive droite de l'Euphrate), est compris dans une enceinte carrée de 170 m. de côté qui rappelle comme dimensions les enceintes de Mchatta et de la Kaleh-è Khosrou. Il est lui-même à peu près carré — 78 m. sur 90. — Au point de vue de la construction, cet édifice a de nombreux traits communs avec le Tag-è Kesra, le palais de Sarvistan et le Kasr Kharâneh : voûtes de brique, berceaux ovoïdes montés par assises horizontales

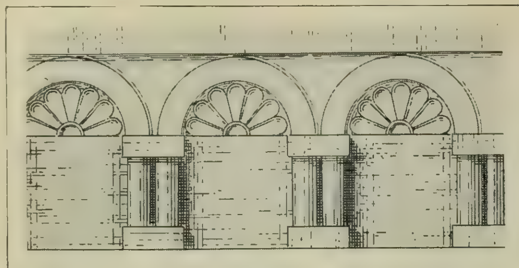


FIG. 33. — TAILLOIR DE DEUX DES CHAPITEAUX CI-DESSOUS (*fig. 35*).

jusqu'au joint de rupture et tournés sans cintre dans la partie supérieure, arcades sur colonnes, chapiteaux réduits au tailloir, archivoltes profilées, demi-coupoles sur trompes. Puis, dans le grand vestibule d'entrée — 21 m. de large — les reins d'un berceau ovoïde reposent par l'intermédiaire d'arcades sur les chapiteaux-tailloirs de lourdes colonnes maçonnées (fig. 32). La coquille cannelée du genre *pecten* qui surmonte la porte centrale et, — ce détail est important, — les contreforts extérieurs qui flanquent les murs contre lesquels s'exercent des poussées sont encore à signaler. Concurremment avec les berceaux et les coupoles, ainsi que les voussures plein cintre, elliptique et ogivale outrepassée, le château d'el Okhaïdher présente une voûte d'arête et des arcades où apparaît le prototype de l'ogive persane à quatre centres (*inf.*, p. 25). Néanmoins, comme un édifice de cette importance fut assurément entrepris durant une période de grande prospérité et comme des liens nombreux le rattachent directement aux monuments sassanides, on ne saurait lui assigner une date postérieure à la fin du VIIe siècle. Il fut sans doute construit pour un souverain de Hirah, tributaire de la Perse, ou pour l'un des gouverneurs perses que reçut le royaume à dater de 605,



FIG. 34. — TAG-È KESRA. DÉTAIL DE LA FAÇADE. *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 35. — CHAPITEAUX DU TAG-È BOSTAN.



FIG. 36. — TAG-È KESRA.
(Cliché de l'auteur.)

à l'époque où le Yémen, l'Hadramant, le Mahra et l'Oman obéissaient à Khosroès II (591-628).

Le Tag-è Bostân (sur la route d'Hamadan à Kermancha) est une salle voûtée, taillée dans le rocher. L'archivolte laurée de l'arceau de tête et les victoires ailées des tympans sont de style occidental. D'autre part, les chapiteaux affectent la forme inusitée d'un tronc de pyramide (fig. 35). Sur leurs quatre faces, sont sculptés les ornements caractéristiques du style sassanide et le buste de personnages divins ou royaux. En outre, le tailloir (fig. 33) porte des arcades sur colonnes couplées avec base et chapiteau réduits à une dalle carrée, tandis que le fond des arcades est décoré de ces coquilles cannelées signalées à Sarvistan et à el Okhaïdher (*sup.*, p. 6, 10 ; *inf.*, p. 18, 40).



FIG. 37. — TAG-È KESRA. — VUE LATÉRALE DU BERCEAU
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 38. — Kasr Touba. — Encadrement de porte. Au centre, polylobe développé autour d'une étoile a huit pointes.
(Cliché du Révérend Père Savignac.)

Les monuments sassanides qui restent à décrire appartiennent aux mêmes types que les précédents. Ils n'en sont pas moins instructifs, les uns par leur étendue, tous par les motifs de décoration. Tels sont la Kalèh-è Khosrou, le Kasr-è Chirin et les ruines de Haouch Kouri, de Chirvân et de Dérrè-è Chahr, situés au Nord de la Susiane, dans les provinces occidentales de la Perse moderne.

Les ruines de Chirvân et de Dérrè-è Chahr sont des amoncellements de matériaux, d'où émergent quelques vestiges curieux. Ici, une fenêtre, là, quelques marches d'escalier, quelques fragments de moulures, un fût de colonne enduit et couvert d'ornements aident à reconstituer la modénature et la décoration architectonique. A Dérrè-è Chahr et à Haouch Kouri, on trouve de véritables cloîtres avec leurs arcades voûtées. Sous les arcades de Dérrè-è Chahr, s'ouvrent des chambres également voûtées comme dans les cours de la plupart des mosquées et des caravansérails persans.

A quelques myriamètres au Nord de Mchatta, s'élève le palais de Rabbath-Ammân, qui est à ranger parmi les édifices sassanides de la dernière période. La cour centrale est précédée d'un vestibule et comprise entre trois de ces salles ouvertes, connues en Perse sous le nom de *talar*. Les *talars* portent des demi-coupoles sur trompes. Les façades ornées d'arcades aveugles (comp. fig. 1, 17) sur colonnes couplées, leurs colonnes couronnées d'un simple tailloir et les archivoltes



Fig. 39. — Pont sassanide de Chouster (voûtes reconstruites).
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 40. — PONT SASSANIDE DE DIZFOUL (VOÛTES RECONSTRUITES).
(Cliché de l'auteur.)

alternativement composées de moulures carrées et de dents de scie rentrent dans les types traditionnels. D'autre part, les grands arcs, au lieu d'être elliptiques, affectent la forme d'une ogive légèrement fermée aux naissances, tandis que l'arc de cercle outrepassé de Firouz-Abâd et de Ctésiphon apparaît dans les arcades décoratives. Puis, comme le fenêtrage aveugle du Kasr Kharâneh (fig. 1), les arcades du rez-de-chaussée sont tapissées de broderies sculptées où la vigne et le *homa* sacré s'épanouissent tantôt en liberté, tantôt sertis dans des carrés lobés.

Les ingénieurs militaires chaldéens avaient reconnu, dès une haute antiquité, qu'une place de guerre ne devait pas seulement compter sur la hauteur et l'épaisseur de ses murailles, et ils avaient tracé et profilé les ouvrages en vue :

1° De forcer l'assaillant à enlever une série d'*obstacles* conjugués avec des *couverts*;

2° De faire concourir chaque organe de la place à sa défense propre et à celle des organes voisins;

3° De ne laisser ni

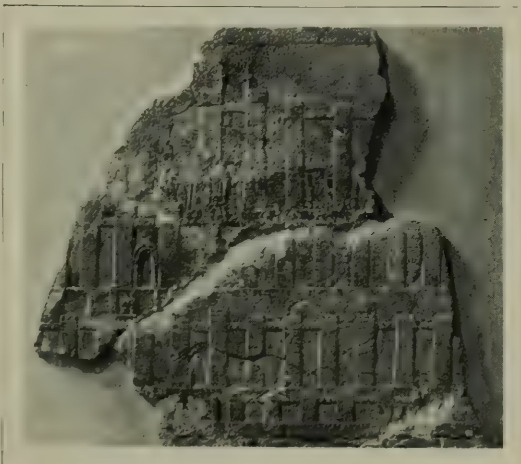


FIG. 41. — BAS-RELIEF DU PALAIS DE SARGON.
TYPE DE FORTERESSE ASSYRIENNE
A MULTIPLES ENCEINTES.
(Musée du Louvre.) *(Cliché Hachette.)*



Fig. 42. — Représentation emblématique de la transmission du pouvoir royal. Nakhch-è Roustem. *(Cliché de l'auteur.)*

au pied des murailles, ni dans les rentrants, ni aux saillants du tracé, aucun point qui ne pût être efficacement battu par les projectiles de la place.

Les Assyriens et les Perses s'approprièrent ces méthodes et en perfectionnèrent les applications. A Suse, par exemple, j'ai relevé trois puissantes enceintes concentriques avec, en tête, un immense fossé et, sans doute, un avant-mur (comp. fig. 41). Le tracé est à redents combinés avec des tours saillantes rectangulaires. Le profil comporte des casemates et des talus de pied pour faire ricocher les projectiles. A Kalatchergat (Assour), les Allemands ont découvert des meurtrières très inclinées qui aidaient, avec les hourds et les bretèches reproduits sur les bas-reliefs assyriens, à battre le pied des murailles. Ces dispositions sont à ce point excellentes qu'elles furent copiées en Occident aussi bien qu'en Orient, jusqu'à l'invention de la poudre et que, même à l'époque de Vauban, les principes généraux de la polyorcétique chaldéo-perse régissaient encore l'architecture militaire. Il est inutile d'ajouter que les forteresses sassanides procédaient directement de leurs aînées. On en trouve notamment la preuve dans le château d'el Okhaïdher, qui offre tous les perfectionnements relevés à Suse et



Fig. 43. — Triomphe de Chapour sur l'empereur Valérien. — Nakhch-è Roustem. *(Cliché de l'auteur.)*

à Ninive. Après la défaite de l'empereur Valérien par Chapour (240-271 de J.-C.), les Perses avaient fait un grand nombre de prisonniers. La tradition veut que, parmi eux, il y ait eu des ingénieurs qui aidèrent à construire les ponts de Dizfoul et de Chouster (Susiane). Les piles du pont de Dizfoul, qui toutes sont restées debout, dénotent en effet une influence occidentale (fig. 40). Mais, à Chouster, l'irrégularité du pont-barrage (600 m. de long) semble l'exclure (fig. 39).



FIG. 44. — COMBAT DE CAVALIERS.
NAKHCH-È ROUSTEM.
(Cliché de l'auteur.)

Les ouvrages qui témoignent d'une manière certaine en faveur de la science et de l'habileté technique des Perses sont ces immenses aqueducs souterrains (*canots*, en persan) connus des historiens de l'antiquité classique et que la nature très perméable des couches superficielles force les habitants à creuser pour aller chercher les eaux sous-jacentes et les amener par une pente douce jusqu'au niveau du sol. Quelques-uns de ces *canots* ont 60 et 70 m. de profondeur à leur origine et sont longs de 80 à 90 kilomètres. Citons encore les canaux d'amenée et de fuite percés à Chouster dans le rocher pour mettre en communication les biefs amont et aval du fleuve et profiter de la chute créée par le barrage, l'aqueduc qui alimentait d'eau douce le palais de Kasr-è Chirin, les puits foncés dans le roc pour donner de l'eau aux garnisons des forts



FIG. 45. — ROI ET REINE SASSANIDES.
ENTRE LES MONARQUES, LE PRINCE HÉRÉDITAIRE.
NAKHCH-È ROUSTEM.
(Cliché de l'auteur.)

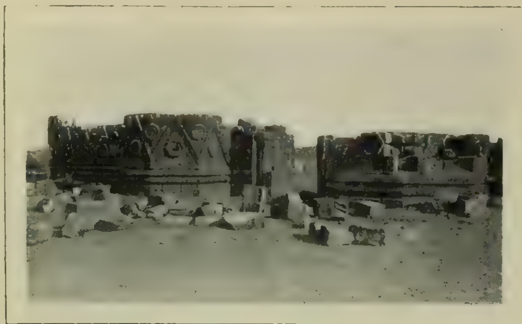


FIG. 46. — PALAIS DE MCHATTA. — VUE D'ENSEMBLE.
(Cliché Grotesche Vivlagsbuch Howleing.)

qui défendaient la haute passe de Chiraz et, dans les Zagros, des routes à flanc de montagne dont la chaussée était en partie assise sur des remblais limités par un mur de soutènement avec adjonction de contreforts et de parapet.

Les figures en ronde bosse remontant à l'époque sassanide sont rares et peu importantes. En revanche, les bas-reliefs rupestres présentent de sérieuses qualités. *Ardéchyr Babégan transmettant la couronne à son fils Chapour* (fig. 42) et le *Triomphe de Chapour sur Valérien* (fig. 43) ont de la majesté et de l'ampleur. L'*Investiture de Cyriadès* imposé par Chapour à l'armée romaine est un morceau bien groupé, d'un dessin souple et d'un modelé habile. Un *Combat de cavaliers* bardés de fer se signale, en outre, par la fougue de la composition (fig. 44) et l'*Intronisation d'une reine*, par la représentation exceptionnelle d'une princesse perse (fig. 45). La majorité de ces sculptures est à Nakhch-è Roustem (près de Persépolis), au-dessous des tombes des Achéménides ; d'autres se trouvent à Chapour, sur la route de Chiraz au golfe Persique. Le Tag-è Bostân (fig. 49, 60) est également couvert de bas-reliefs représentant Khosroès II (591-628) armé en guerre et des scènes de chasse.



FIG. 47. — PALAIS DE MCHATTA. DÉTAIL DU SOUBASSEMENT.
(Cliché Grotesche Vivlagsbuch Howleing.)

Sur ces diverses œuvres, les Perses sont reconnaissables à des mitres et à des turbans énormes, à de larges pantalons,

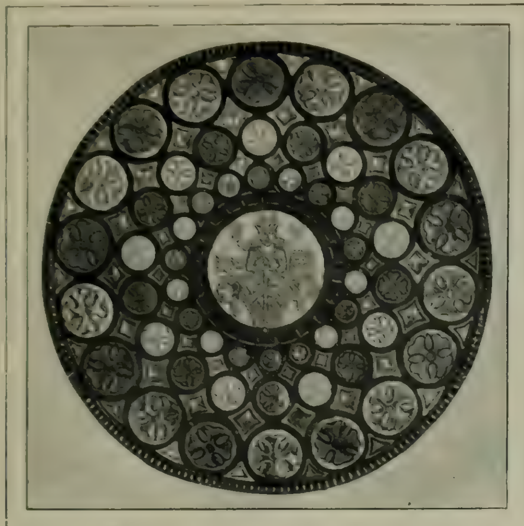


FIG. 48. — COUPE DE KHOSROÈS.
(Cliché Hachette.) *(Bibliothèque Nationale.)*

à des perruques volumineuses et au *kosti* (ceinture rituelle, Yaçna, IX, 81). Les bouts gauffrés et flottants de cette pièce essentielle du vêtement et aussi le vol, simplification du *férouer* ou génie ailé, le croissant lunaire (*mâhrou* = figure de lune) et le disque solaire qui, sous les derniers monarques, surmontent la coiffure royale, sont également caractéristiques du costume sassanide (fig. 44, 48, 51, 52, 64).

Aucune de ces sculptures ne présente de réminiscences des thèmes persépolitains. Elles ressemblent plutôt aux bas-reliefs romains. Jusqu'au génie d'inspiration égyptienne, protecteur de la royauté achéménide, qui est remplacé par des victoires ou des amours ailés copiés sur des modèles gréco-romains. En vérité, la Perse sassanide ne se souvient de son passé que dans le cas où le culte perpétue la tradition de la faune monstrueuse et, même dans ce cas, le style et le rendu diffèrent profondément du style et du rendu achéménide. Le sculpteur ornemaniste a une prédilection accusée pour les combinaisons géométriques de polygones ou de cercles (fig. 38, 48, 49), les rinceaux, les fleurs, la vigne, le *homa* sacré (fig. 1, 53, 55, 58), le pyrée (fig. 50, 51), le *kosti*, le *férouer*, le *mâhrou* (fig. 44, 48, 51, 52, 64), les monstres ailés,

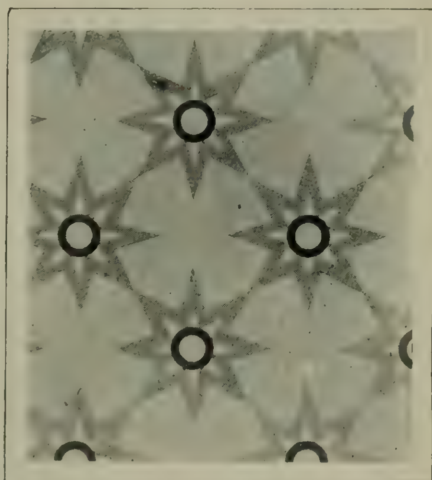


FIG. 49. — TISSUS. — COMBINAISONS GÉOMÉTRIQUES RECTILIGNES D'APRÈS LES BAS-RELIEFS DU TAG-È BOSTAN.
(Dessin de l'auteur.)



Fig. 50. — Monnaie de Chapour Ier.
(Bibliothèque Nationale.) (Cliché Hachette.)

souvent affrontés (fig. 54, 57 à 59, 63, 64, 212, 213), la coquille striée (fig. 24, 33, 35), les bandeaux et les archivoltes en dent de scie (fig. 1, 18, 20, 24, 26, 28). D'habitude il est discret, — sauf pourtant à Mchatta (fig. 46, 47) et, semble-t-il, à Touba (fig. 38), — et toujours il égratigne la pierre ou le plâtre et semble prendre la broderie pour modèle.

Maçoudi (*Livre de l'Avertissement et de la Revision*) parle des œuvres admirables — des fresques sans doute — qui ornaient les somptueux palais des Sassanides et dit avoir vu en l'an 303 de l'hégire (915 de J.-C.), un très beau manuscrit qui contenait vingt-sept portraits de monarques sassanides (25 princes et 2 princesses), exécutés 190 ans plus tôt d'après des originaux peints à la mort du modèle. Ces renseignements rapprochés de ceux fournis par la comparaison des tissus sassanides (fig. 59 à 64) avec les ivoires (fig. 201, 202, 203) et les étoffes (fig. 212, 213) de l'époque des Omeiyades ou des premiers Abbassides montrent que la peinture et la miniature orientales se relient elles aussi d'une manière intime aux arts perses des premiers siècles de notre ère. L'auteur inconnu de la chronique " Mojdmal el tewarikh (vers 1140 de J.-C.) cite également un ouvrage nommé *Portraits des Monarques sassanides*, où étaient représentés tous les princes de la dynastie.

Les intailles sur pierre dure sont très nombreuses. Les unes servaient de sceaux, les autres entraient dans la composition de pièces d'orfèvrerie telle que la célèbre coupe de Khosroès (fig. 48). Serties dans une monture d'or, les intailles décrivent trois zones concentriques de disques fleuris, rouge et blanc alternés, entre lesquels



Fig. 51. — Monnaie de Khosroès.
(Bibliothèque Nationale.) (Cliché Hachette.)

s'inscrivent des quadrilatères curvilignes vert pâle. Au centre, le roi est représenté sur un trône que soutiennent des lions ailés.



FIG. 52. — KHOSROÈS II A LA CHASSE.
(Bibliothèque Nationale.) *(Cliché Hachette.)*

Les dariques et les monnaies parthes avaient subi l'influence de la Grèce. Avec les Sassanides, les coins prennent, à leur tour, un caractère national. Sur la face, règne le portrait du roi compris dans une couronne de grènetis ; sur le revers, le pyrée servi par des mages. Les monnaies sont d'un bon style depuis Chapour (240-271) jusqu'au début du VIe s. (fig. 50, 51), déclinent ensuite et deviennent caricaturales sous le règne de Khosroès II (591-628). Pendant toute la période sassanide, elles restent très minces.

L'argenterie — vases, aiguières, coupes, plats (fig. 52 à 57) — est, elle aussi, décorée de sculptures où se mêlent les êtres animés et les ornements empruntés à la flore locale.

Il ne semble pas que les Sassanides aient employé d'une manière usuelle les revêtements de faïence. Pourtant nos fouilles de Suse ont fourni des poteries vernissées bleues, vertes, jaunes, blanches, grises et bleues — coupes, aiguières, écuelles, vases, amphores, modèles d'autel du feu — remontant aux premiers siècles de notre ère. L'usage du stuc, l'introduction de la peinture décorative, de la mosaïque de brique et, probablement aussi, de verre, l'emploi des tapisseries et des tentures brodées auraient-ils fait négliger la faïence ? Peut-être la trouvait-on trop coûteuse dans les installations modestes et trop vulgaire pour les palais royaux (*inf.*, p. 85, 86).

Il existe de la période sassanide quelques objets de cristal qui témoignent d'une grande habileté. De ce nombre, sont la coupe de Khosroès (fig. 48), une coupe du même modèle découverte dans les ruines de Suse, quelques fioles à parfum en verre transparent, d'autres opaques, veinées, de gros vert, de jaune et de bleu foncé.



FIG. 53. — AIGUIÈRE D'ARGENT (FACE). *(Bibliothèque Nationale.) (Cliché Hachette.)*



FIG. 54. — AIGUIÈRE D'ARGENT (PROFIL). *(Bibliothèque Nationale.) (Cliché Hachette.)*

Outre les diverses qualités de verre, les Perses savaient fabriquer l'émail. On en a un témoignage magnifique dans une aiguière d'or, décorée d'émaux cloisonnés (fig. 58).

Longtemps les tissus sassanides n'ont été connus que par leur réputation légendaire de richesse et de beauté. Les patriciens de Rome et de Byzance faisaient des folies pour se les procurer, et, quand l'armée d'Héraclius eut défait Khosroès II (628) et, neuf ans plus tard, lorsque Ctésiphon tomba aux mains des Arabes, les vainqueurs firent un butin immense de tapis et d'étoffes de soie tramées d'or, d'argent et enrichies de gemmes et de perles serties dans la décoration. La valeur vénale de ces chefs-d'œuvre les condamnait à une perte certaine. Mais, depuis que l'attention a été appelée sur la Perse, les trésors d'église ont été étudiés, et l'on y a découvert des tissus sassanides à figures (fig. 59, 61 à 63) ou des copies de ces tissus (fig. 64, 212, 213) d'autant plus précieux que les peintures font défaut. Vers la même époque, l'on en



FIG. 55. — AIGUIÈRE DE PAULOWKA. *(Ancienne collection du grand-duc Alexis Smirnoff, argenterie orientale, fig.* XLIX.)



FIG. 56. — AIGUIÈRE DE PAULOWKA. *(Ancienne collection du grand-duc Alexis Smirnoff, argenterie orientale, fig.* XLIX.)



FIG. 57. — AIGUIÈRE D'HORYOUJI (VII[e] S.). COPIE CHINOISE D'UNE PIÈCE D'ARGENTERIE SASSANIDE.
(Musée de Tokio.)
(Cliché Moreau frères.)

exhumait des sépultures coptes. Les uns comme les autres sont d'un goût raffiné. Il semble que la gamme fut d'abord très simple — le vert rompu, l'ocre jaune, le gris (fig. 62). — Plus tard, le rouge-rubis, le jaune d'or, le bleu foncé brillent à côté du vert-olive, du noir de rouille et de gris très fins (fig. 59, 61, 63, 212, 213), tout en laissant à la coloration cette harmonie, ce calme exquis et rare dont les tisserands iraniens hériteront (*inf.*, p. 22). Quant aux thèmes ornementaux, ils étaient connus par les bas-reliefs, les médailles, les sceaux, les pièces d'orfèvrerie et les motifs de décoration antérieurs ou contemporains.

Les étoffes coptes trouvées en Égypte sont souvent réparties entre quatre genres : hellénistique, perse, byzantin et local. Les étoffes hellénistiques, — tel le triomphe de Bacchus du musée Guimet, à Paris, — sont faciles à distinguer. L'on range ensuite dans la seconde classe celles où le décor est compris entre des lignes horizontales ; dans la troisième, celles où il est encadré dans des losanges ou dans des cercles, — surtout dans des cercles tangents, — et dans la dernière celle où il est disposé en semis. Cette classification est arbitraire et contestable. Les motifs signalés comme caractéristiques des tissus byzantins étaient usuels en Perse. Les étoffes dont sont composés les uniformes des archers susiens portent des motifs encadrés dans des losanges ou dans des cercles et, bien plus tard, ces dispositions, avec plus de variété et de fantaisie, se retrouvent sur les vêtements que reproduisent les bas-reliefs de Tag-è Bostân (fig. 49, 60), sur les tissus (fig. 61 à 64), sur les



FIG. 58. — AIGUIÈRE SASSANIDE EN OR, DÉCORÉE D'ÉMAUX CLOISONNÉS.
(Trésor de Saint-Maurice.)

enduits en plâtre de Chirvân et de Dérrè-è Char, sur la coupe de Khosroès (fig. 48) — en particulier les cercles tangents — et sur les chapiteaux de Tag-è Bostân (fig. 35). A l'époque des Parthes et des Sassanides, il y eut des échanges incessants entre la Perse, l'Inde et l'Extrême-Orient. J'ai pu déterminer l'apport de la Perse et de l'Inde en Chine (*Acad. des Ins. séan. des* 15 juillet 1910 et 23 juin 1911 ; comp. fig. 57 et 64 aux fig. 56 et 63), mais j'hésite à préciser l'influence de la Chine sur l'art antique de l'Asie occidentale. Peut-être, avec les étoffes de soie, la Perse en reçut-elle vers la fin du VI[e] s., l'harmonie colorée qui, portée hors de son territoire, aboutit à la gamme violente où le vermillon, le bleu, le blanc et parfois le noir se mêlent à l'or substitué au jaune.



Fig. 59. — Étoffe sassanide de Sainte-Ursule, a Cologne. (*Kunstgewerbemuseum.*)

Les Parthes avaient opposé aux Romains une cavalerie couverte de fer. Les Sassanides héritèrent des armes défensives de leurs prédécesseurs et enveloppèrent la figure, le cou et les épaules dans un voile de maille suspendu au timbre du casque. Les épées représentées sur les bas-reliefs de Nakhe-è Redjeb et de Chapour sont droites, larges et très longues ; les poignées, volumineuses ; les gardes, formées par des quillons. Il se pourrait que le pommeau et les quillons de l'épée dite de Charlemagne aient appartenu à une épée sassanide (fig. 65). Leur forme et, mieux encore, leur décoration — *kosti* et *férouer*



Fig. 60. — Robe de Khosroès (*D'après les bas-reliefs du Tag-è Bostân*). (*Kunstgewerbemuseum.*)



Fig. 61. — Étoffe sassanide de Saint-Kunibert, à Cologne. (Kunstgewerbemuseum.)

entrelacés (*sup.*, p. 17) — sont caractéristiques. Quant aux lances, aux masses d'armes et aux arcs, ils ne semblent pas présenter de particularités.

Tels sont les traits saillants des arts sassanides, dont l'importance, longtemps méconnue, fut pourtant considérable. C'est en effet à l'heure où les successeurs des Sassan et des Chapour atteignaient au faîte de la civilisation, où ils exerçaient l'hégémonie sur l'Asie occidentale comme sur l'Égypte et où ils entraient en relation suivie avec les Indes et la Chine (fig. 57, 64), que le monde ancien, submergé sous les flots des barbares, allait reconstituer une nouvelle civilisation aux dépens de l'Orient et des vestiges restés sur le sol de l'Europe.

Trompés par l'apparence, quelques auteurs ont cru trouver en Occident l'origine de la plupart des voûtes et des plans perses. L'erreur est manifeste. Rome n'éleva des édifices voûtés qu'après de longs contacts avec les Parthes. Vitruve n'y fait encore aucune allusion et mentionne à peine la matière de leur ossature, la brique cuite, *coactus later*, qui, elle aussi, fut apportée d'Orient à une date relativement récente (Vitruve, éd. Choisy, t. I, p. 7, 35, 365, 366). Les toitures voûtées sont d'un emploi si peu usuel que, dans la construction des thermes, il les remplace par un système compliqué de plafonds en tuiles suspendus aux solives de la charpente (V, *10*, 13 à 20). Il en résulte que les plans tels que le plan crucial α, le

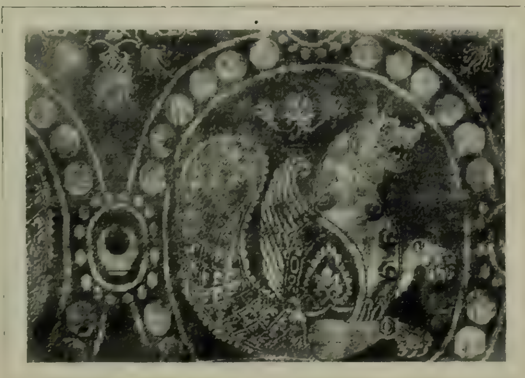


Fig. 62. — Étoffe sassanide (*comp.* fig. 56 et 60). (Musée Victoria and Albert.) (Kunstgewerbemuseum.)



Fig. 63. — Étoffe sassanide de l'église de Sackingen. Manteau dit de Saint Fridolin. *(Kunstgewerbemuseum.)*

plan tréflé α', les plans annulaires β', leurs variétés et leurs combinaisons, qui comportent tous des annexes groupées autour d'une pièce centrale pour s'opposer aux poussées de la voûte jetée sur cette pièce, ne peuvent être non plus d'invention occidentale.

En revanche, par la constitution physique et le climat, quelques régions de l'Asie occidentale se rapprochent de la Perse. Les bois de charpente y sont très rares ; d'autre part, elles possèdent des carrières d'où l'on peut extraire de belles dalles. Aussi bien empruntèrent-elles à la Perse le principe de la voûte nervée, de la coupole sur plan carré ou polygonal et des constructions étudiées en vue de résister aux poussées des voûtes. Ainsi le Kasr Kharâneh (p. 9, fig. 1, 26) ne se signale pas seulement par le fenêtrage aveugle de la façade de Firouz-Abâd (fig. 17) et, dans l'ensemble, par la voûte nervée du Tag-è Ivan (fig. 30), les colonnes maçonnées, les chapiteaux-tailloirs, les voussures ovoïdes, les bandeaux en dents de scie de tous les palais du Fars, mais encore par les demi-coupoles sur trompes qui longent les galeries C du palais de Sarvistan et terminent la galerie C′ (fig. 3, 24) et par les arceaux en matériaux posés à plat et tournés sans cintre

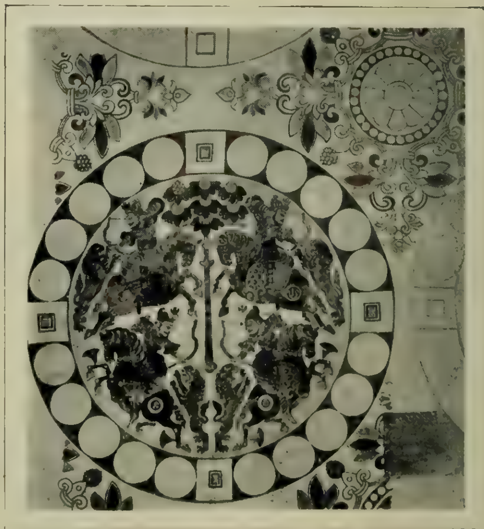


Fig. 64. — Étendard de l'empereur japonais Chômou (724-748). Copie chinoise d'une étoffe sassanide. *(Comp. fig. 44, 51, 52, 59, 63.) (Musée de Tokio.)*



Fig. 65. — Épée dite de Charlemagne. Pommeau orné du *férouer* et du *màhrou* sassanides.
(Musée du Louvre.) *(Cliché Hachette.)*

signalés en décrivant le Tag-è Kesra (fig. 29, 34, 36). L'imitation est flagrante. En effet, faute de briques, les constructeurs, pour les remplacer, s'astreignirent à tailler des pierres en dalles minces. Au palais de Firouz-Abâd (fig. 18), ils avaient déjà recouru à ce même expédient.

Quant au château d'el Okhaïdher (*sup.*, p. 10), qui relève lui aussi de l'architecture perse, il présente une variété intéressante de la voûte nervée du Tag-è Ivan, en ce sens que les voûtains transversaux (fig. 26, 30) sont remplacés au milieu des travées par de petites coupoles sur trompes (fig. 66). Cette solution, restée classique dans l'architecture persane, sera plus tard adoptée à Notre-Dame du Puy (fig. 217).

Enfin, dans la Syrie centrale, où abondent les belles dalles de pierre, le constructeur, au lieu de tourner des voûtains au-dessus des arcs doubleaux, les réunit par des dalles transversales, posées en terrasse au-dessus des tympans ou en berceau sur les extrados. Il en est de même des coupoles élevées sur plan octogonal — telle la coupole de Saint-Georges d'Ezra, terminée en 515 de notre ère (fig. 7, 79) — qui portent sur des goussets plafonnants au lieu de reposer sur les trompes de Firouz-Abâd et de Sarvistan (fig. 18, 22, 28). D'autre part, les maîtres syriens ne recoururent ni à la construction voûtée intégrale, ni à la coupole sur trompes, ni aux contreforts extérieurs, ni aux



Fig. 66. — Chateau d'el Okhaïdher. Voûte intérieure nervée (comp. fig. 26, 30).
(Cliché Massignon.)

voussures outrepassées, ni à d'autres motifs moins importants de l'architecture perse. Mais, comme leurs édifices sont des œuvres d'une exécution parfaite et comme le *prætorium* de Phæna (act. Mousmiéh), notamment, élevé entre les années 160 et 169 de notre ère (restauration ou remaniement partiels de la couverture avant le VI[e] siècle), présente le type définitif et si important des constructions cruciales sur colonnes avec saillie de la voûte d'arête formant coupole sur les bras de la croix et des bras de la croix sur les angles (*vari.* αβδ, fig. 6, 78; comp. fig. 15, 87, 11 et 131, 13 et 162), il y a lieu d'associer la Syrie centrale à la Perse et de lui attribuer une part dans l'élaboration de quelques thèmes voûtés.

BIBLIOGRAPHIE. — SASSANIDES. — Gertrude Ball, *The vaulting system of Ukheidar* (*Journ. of helle. Stud.*, vol. XXX, 1910). — A. Blanchet, *Les Origines antiques du Plan tréflé*, Caen, 1910. — Brünnow, *Provincia Arabia* (*Zeitschrift des deutschen Palästina; Mittheilungen und Nachrichten*, 1895) ; article sur *Kusejr Amra* (*Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, XXI). — Dieulafoy, *Art antique de la Perse*, Paris, 1884-1885. — B. Dorn, *Collection des Monnaies sassanides du Général Bartolomæi*, Saint-Pétersbourg, 1873. — Ernst Herzfeld, *Die Genesis der Islam. Kunst und das Mshatta-Problem* (*Der Islam*, Strasbourg, 1910). — Isidore de Characène, *Manscones particæ*. — F. Justi, *Geschichte des alten Persiens*, Berlin, 1878 (*Allgemeine Geschichte* de W. Oncken) ; *Geschichte Irans* (*Grundriss der iranischen Philologie*, 1897) ; *Kusejr Amra*, pub. par *Acad. Imp. des Sciences de Vienne*, Vienne, 1907. — Julius Lessing, *Die Gewerbesammlung des k. Kunstgewerbemuseum*, Berlin (en publication en 1908). — A. de Longpérier, *Mémoire sur la Chronologie et l'Iconographie des Rois parthes arsacides*, Paris, 1853-1882. — Alexis de Markov, *Monnaies arsacides, subarsacides, sassanides* (*Coll. scient. de l'Inst. des Langues orientales*, t. V, Saint-Pétersbourg, 1889). Massignon, *Mission en Mésopotamie* (*Mémoires de l'Inst. franç. d'Arch. orien. du Caire*, t. XXIII, 1910). — J. de Morgan, *Mission scientifique en Perse*, t. IV, Paris, 1897. — Alois Musil, *Arabia Petræa*. Vienne, 1907-1908 ; *Schlösser östlich von Moab* (*Sitzungsber. der phil. Inst. Classe. Acad. de Vienne*, CXLIV). — Nœldeke, *Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden*, d'après Tabari ; sur *Amra* (*Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, 1907). — Philon de Byzance. — Philostrate, *Vie d'Apollonius de Tyane*, édit. Westermann, Paris, 1849. — S. Reinach, *Mshatta* (*Revue arch.*, 1906). — Silvestre de Sacy, *Mémoires sur diverses antiquités de la Perse et sur l'Histoire des Arabes avant Mahomet*, Paris, 1793. — Spiegel, *Eranische Alterthumskunde*, Leipzig, 1871-1878. — Strzygowski, *Amra und seine Malereien* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, neue Folge, XVIII) ; *Amra als Bauwerk* (*Zeitschrift für Geschichte der Architectur*, I, 57 et suiv.) ; *Compte Rendu* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1907). — Strzygowski et Schulz. *Mshatta*, Berlin, 1904. — Tristram, *The Land of Moab*, Londres, 1874.





FIG. 67. — VÉRAMINE. — MOSQUÉE-ÉGLISE PERSANE.
(Cliché de l'auteur.)

CHAPITRE II

L'ÉGLISE ET LA MOSQUÉE

MOSQUÉE-TEMPLE. — MOSQUÉE-ÉGLISE. — ORIGINE IRANO-SYRIENNE DE LA BASILIQUE ORIENTALE ET DE LA MOSQUÉE-ÉGLISE. — VOUSSURE OUTRE PASSÉE ; ARC POLYLOBÉ ; FENÊTRAGE AVEUGLE ; DÉCORS ÉPIGRAPHIQUES ET GÉOMÉTRIQUES ; COQUILLE CANNELÉE ; CHAPITEAU-TAILLOIR. — CHATEAU FORT. — L'ARCHITECTURE VOUTÉE EN SICILE, DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE, EN LOMBARDIE.

QUAND les Arabes eurent envahi la Perse, la Mésopotamie, la Syrie, l'Égypte, ils entrèrent en relation avec des peuples qui s'étaient appropriés, à des degrés divers, la civilisation raffinée et la haute culture iraniennes. Encore barbares, ils furent naturellement enclins à se modeler sur les vaincus, et ils propagèrent les arts de la Perse dans les pays qui furent successivement conquis à la foi islamique. Des traditions vivaces appropriées au climat et à la nature des matériaux usuels y apportèrent des modifications, mais sans effacer jamais les traits originels. C'est ainsi que le *mihrab* de Cordoue (fig. 68) et le tombeau de Mahmoud à Bidjapour, l'Alhambra de Grenade (fig. 421 à 425) et le Tadj Mahall d'Agra (fig. 69), témoignent des mêmes procédés de construction, présentent la même structure intime, les mêmes voussures outrepassées, les mêmes faïences, les mêmes coupoles sur trompes, les mêmes réseaux de figures géométriques et dénotent le même goût de la polychromie comme l'emploi des mêmes couleurs.



FIG. 68. — CORDOUE. — MOSQUÉE. NEF, COLLATÉRAUX, MAKSOURA, MIHRAB (V. fig. 94 et 195).
(Cliché Lacoste.)

La Perse étendit aussi son action directe ou indirecte sur l'architecture occidentale, qui, parfois, se combina d'une manière intime avec l'architecture musulmane. Les édifices religieux offrent à cet égard un champ d'étude excellent où l'on peut suivre les progrès et mesurer l'étendue de cette pénétration.

L'on admet que les premières églises furent élevées sur le modèle de la basilique romaine (fig. 70) et que les premières mosquées se rattachent aux temples égyptiens ou aux temples syriens de la période hellénistique. La mosquée d'Amrou (fig. 71, 72), bâtie en 642 de J.-C., représenterait, malgré de nombreux remaniements, le type primitif auquel, en raison de son origine, convient le nom de *mosquée-temple* (fig. 71, 72, 74, 75). Il comprend déjà toutes les parties constitutives de l'édifice religieux musulman, soit : une cour rectangulaire, le *sahn*, entouré de portiques ouverts sur cette cour avec, au centre, le bassin destiné aux ablutions rituelles (fig. 71, 75, 90, 92) ; un oratoire répondant au plus profond de ces portiques (fig. 71, 72, 73, 76) et le *mihrab* (fig. 71, 77) qui donne la *kibla* ou orientation de La Mecque et qui est pris dans la muraille de l'oratoire opposé au *sahn*. Près du *mihrab*, sont disposés une chaire à prêcher, le *mimber* (fig. 77) ; les *dikka*, estrades où se placent les lecteurs du Coran, et les *koursi*, pupitres destinés à recevoir le livre révélé.

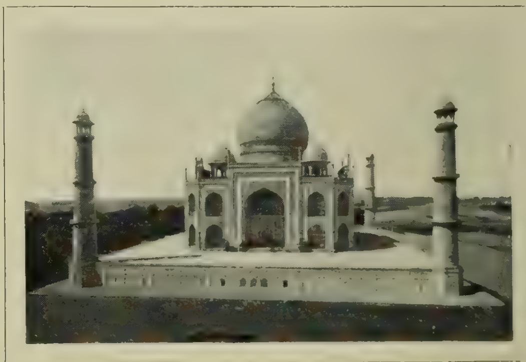


FIG. 69. — AGRA. — TADJ MAHALL.
(Cliché Frith.)

Les différences sont profondes entre l'*église-basilique occidentale* et la *mosquée-temple primitive*. Mais, à côté de ces deux types d'édifices, il s'en créa un troisième, qu'adoptèrent les chrétiens orientaux, puis les musulmans, et dont l'importance fut considérable sur les destinées de l'architecture religieuse.



FIG. 70. — ROME. — SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS. *(Cliché Alinari.)*

En Perse, en Mésopotamie, en Judée, en Syrie, en Égypte, jusque dans le Turkestan chinois (Missions Pelliot et von Lecoq; *sup.* p. VII, VIII; *inf.*, p. 38, 39), le christianisme naissant avait lutté avec succès contre les religions nationales. Dès le IVe s., peut-être avant, des églises ouvertes au public s'élevaient sur tous les territoires obéissant aux monarques iraniens. En 357-358, saint Basile ne visitait-il pas les monastères de Syrie, d'Égypte et de Mésopotamie et n'en fondait-il pas, un peu plus tard, à Césarée de Cappadoce ? Or, dans les chrétientés de Susiane, du Fars, de Mésopotamie, de la Syrie centrale, des steppes de Lycaonie et, en général, de tous les pays d'Orient où le bois de charpente était rare et d'un emploi inusité, il avait été impossible de copier servilement les basiliques du type occidental. Les néophytes avaient donc été conduits à chercher parmi les constructions locales celles qui s'adaptaient le mieux aux nécessités du culte. Leur choix se porta sur des édifices voûtés, analogues aux châteaux du Fars, à la triple nef et à la salle trilobée de Mchatta (fig. 4), à la triple nef et aux trois absides du Koséïr Amra (fig. 80, 81), et au *prætorium* de Phæna (fig. 6, 78).

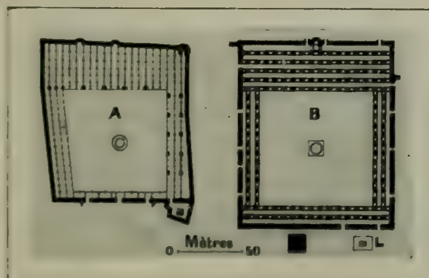


FIG. 71. — LE CAIRE. — MOSQUÉES D'AMROU (A) ET DE TOULOUN (B).

Le porche extérieur de palais semblables à ceux de Sarvistan ou de Mchatta (fig. 3, 4), par exemple, servit de narthex ; les galeries latérales furent

affectées au gynécée ; les hommes et les chantres se partagèrent la nef ; l'autel fut placé au centre de la salle extrême, dont la sainteté était signalée au dehors par sa haute coupole (fig. 25). Quant à l'abside réservée à l'évêque, quant aux deux absidioles destinées à recevoir les livres liturgiques et les ornements sacerdotaux, elles occupèrent les emplacements couverts d'arceaux ou de demi-coupoles qui prolongeaient les nefs ou qui flanquaient sur trois côtés les salles centrales et dessinaient le sommet et les deux bras d'une croix.



FIG. 72. — LE CAIRE. — MOSQUÉE-TEMPLE D'AMROU.

Le triomphe de l'Islam eut pour conséquence la transformation ou l'abandon des anciennes églises. Pourtant on célèbre encore les offices dans l'une d'elles, Saint-Georges d'Ezra (fig. 7, 79), d'un type iranien achevé ; puis, le *prœtorium* de Phæna (fig. 6, 78), que les chrétiens avaient adapté à leur culte, dès le IIIe s., les églises voûtées de la Lycaonie (province actuelle de Konieh), antérieures ou postérieures de peu d'années à la conquête islamique, ne sont pas tellement ruinés que l'on ne puisse y reconnaître comme le sceau parfois discret, parfois flagrant de la Perse antique et le rudiment des thèmes usités plus tard en Europe. Enfin des copies ou des descriptions précieuses de ces premières églises sont parvenues jusqu'à nous. Telles sont : les anciennes églises byzantines (fig. 82) et coptes, les chapelles souterraines de Gueurémé (fig. 83) et de Soghanle en Cappadoce



FIG. 73. — DAMAS. — GRANDE MOSQUÉE.
(Cliché Courtellemont.)

(du XIe au XIIe s.), quelques églises de Lycaonie, — Mahaletch, Sivri Hissar (fig. 84, 85), — de Cappadoce et de Cilicie — Kara Kilissa (fig. 86) — d'une part et, de l'autre, le Saint-Sépulcre de Jérusalem et, d'après Maçoudi qui la met au rang des merveilles du monde, l'église en rotonde d'Antioche, dédiée à la Vierge Marie. On ne négligera pas non plus les églises arméniennes, telles que les cathédrales d'Ani, d'Ousounliar, les églises de Digor, de Trébizonde, d'Echmiatzin, de Mokwi, de Pitzounda (fig. 15, 87), ni la chapelle d'Akhpat (fig. 89), où apparaît la coupole organique nervée, toutes construites au Xe et dans les premières années du XIe siècle, pendant que les califes de Bagdad, d'origine iranienne, accordaient leur protection aux Pagratides. Bien que l'influence byzantine se fasse parfois sentir dans les détails, ces édifices offrent, avec les palais sassanides et les plus vieux édifices persans, des analogies frappantes et en ont gardé les caractères distinctifs et originaux : coupole établie sur plan carré, coupole organique et nervée, fenêtrages aveugles, contreforts extérieurs, lambris formés par des rangées d'arcatures en arc de cercle outrepassé, rinceaux de feuillage et dessins d'un style et d'une allure comparables à la passementerie décorative de Mchatta (fig. 47), de Touba (fig. 38) et de Rabbath-Ammân, dôme en cône ou en pyramide des tours de Nakhtchévan, de Koum (comp. fig. 15 et 88) et de Daméghan, plan crucial inscrit dans un carré franchement dessiné au dehors par la saillie de la



FIG. 74. — LE CAIRE. — INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE DE TOULOUN. *(Cliché Delié et Béchard.)*



FIG. 75. — SAHN DE LA MOSQUÉE DE TOULOUN. *(Cliché Courtellemont.)*



FIG. 76. — KAIROUAN. — INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE.
(Cliché Valensi.)

coupole centrale et des toitures (fig. 15, 87).

En résumé, les constructions voûtées iranosyriennes antérieures à l'hégire donnèrent naissance à six formes d'églises orientales voûtées, distinctes :

1° Vaisseau crucial avec culées pleines en saillie dans les angles et coupole sur trompes (*genre* α). — Même vaisseau avec culées évidées et déambulatoires (*variété* αβ). — Dispositions réalisées dans les salles A et B du palais de Sarvistan (fig. 3).

2° Trois nefs accolées, terminées chacune par une abside (*variété* γ′δ). — Koseïr Amra (fig. 80).

3° Galerie couverte (*genre* γ) soit d'un berceau (Firouz-Abâd, fig. 2 ; Hatra, fig. 5 ; Tag-è Kesra, fig. 36, 37), soit de voûtes organiques nervées (Tag-è Ivan, fig. 30 ; Kharâneh, fig. 26 ; el Okhaïdher, fig. 32 ; Amra, fig. 81), avec ou sans adjonction de contreforts, et terminée par un chœur rectangulaire du genre α ou β, que surmonte une coupole sur trompes, et par trois absides ou absidioles rectangulaires. — Dispositions réalisées dans l'aile droite B, C du palais de Sarvistan (fig. 3).

4° Nef et bas-côtés séparés de la nef par des arcatures (*variété* γ′), abside trilobée, couronnée d'une coupole (*variété* α′). — Disposition ébauchée, pour la nef, à Sarvistan (fig. 3) et à el Okhaïdher (fig. 32) et complètement réalisée à Mchatta (fig. 4).

5° Églises du type arménien (fig. 15, 87) caractérisées par la croix en relief inscrite dans un carré, la coupole centrale sur tambour et une

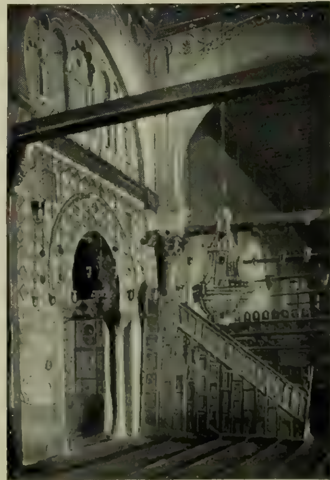


FIG. 77. — KAIROUAN. — MIHRAB DE LA GRANDE MOSQUÉE.
(Cliché Courtellemont.)



FIG. 78. — PRÆTORIUM DE MOUSMIÉH (ANC. PHÆNA) (Plan, fig. 6 ; *vari.* αβδ).
(Mis de Vogüé, Syrie centrale.)

abside. — Dispositions de la variété αβδ réalisées dans le *prætorium* de Phæna (fig. 6, 78).

6° Sanctuaire polygonal ou circulaire à coupole, déambulatoire voûté avec ou sans abside (*variétés* αβ', αβ'δ). — Dispositions réalisées dans Saint-Georges d'Ezra (fig. 7, 79).

Aux exemples cités, s'ajoutent les chapelles souterraines de Cappadoce (fig. 83) et les églises lycaoniennes (fig. 84, 85), où apparaissent non seulement le plan crucial, l'abside centrale avec déambulatoire, la coupole perse sur trompes, la coupole sur goussets plafonnants de Saint-Georges d'Ezra, mais, détail nouveau, l'abside sur plan en arc de cercle outrepassé.

Quand les Musulmans eurent conquis la Perse, ils éprouvèrent, pour installer le culte, les difficultés qu'avaient connues les chrétiens. Aussi bien partagèrent-ils avec eux l'usage des églises ou s'efforcèrent-ils de transformer les églises en mosquées. A leur défaut, ils accommodèrent des édifices affectant la forme traditionnelle des palais voûtés de l'époque des Parthes et des Sassanides. C'est ainsi que la *mesdjid djami* d'Ispahan, reconstruite sous les Abbassides (fig. 90), celles de Kazwin, — remontant aux premières années de l'ère musulmane d'après Yakout et Abou Ichak el Istakhri, et rebâtie en 786 de J.-C., — et de Chiraz, — fondée en 875 de J.-C., — dont les restaurations et les réfections ultérieures ne semblent pas avoir altéré le caractère, puis la grande mosquée de Véramine — 1322 — (fig. 67), la mos-



FIG. 79. — SAINT-GEORGES D'EZRA (Plan, fig. 7 ; *vari.* αβ'δ).
(Mis de Vogüé, l. c.)

quée Bleue de Tauris — 1450 — (fig. 10), les *médressés* présentent les dispositions essentielles des églises sus-mentionnées : porche voûté suivi d'une nef carrée, couverte d'une coupole sur trompes, galeries parallèles à la nef remplaçant les collatéraux, *mihrab* saillant substitué à l'abside, *mimber* et *dikkas* pour les lecteurs du Coran mis aux places occupées par l'ambon et la schola cantorum.



FIG. 80. — KOSÉÏR AMRA (*variété* γ'δ). (*Cliché du Révérend Père Savignac.*)

La *mosquée-église*, dont le type essentiellement persan vient d'être défini, la *mosquée-temple*, l'église elle-même, comportent une cour entourée de portiques et dotée d'un bassin. Seulement, en Perse, les portiques sont voûtés, et les voûtes reposent sur des piliers carrés, au lieu d'être couvertes en charpente portée sur des colonnes comme dans la mosquée-temple primitive. Ces cours entourées d'arcades voûtées ont été signalées (p. 12) à propos des palais sassanides de Haouch Kouri et de Dérrè-è Char. Isolées, elles servent de caravansérail ; placées devant le vaisseau central, elles complètent la mosquée persane ; rejetées sur le côté, elles terminent l'église et en constituent le cloître.



FIG. 81. — KOSÉÏR AMRA. — SALLE PRINCIPALE. (*Comp. voûtes du Kasr Kharâneh, fig. 26, et du Tag-è Ivan, fig. 30*).

(*Cliché du Révérend Père Savignac.*)

Enfin l'église et la mosquée se signalent par des tours où résonnent les cloches chrétiennes et d'où la voie du muezzin appelle les croyants aux heures des offices. Il est difficile de dire si le clocher a précédé le minaret ou si le minaret a devancé le clocher. Mais j'incline à penser que le modèle du minaret carré

de la mosquée de Damas (fig. 91) fut porté en Afrique dès le temps des Omeiyades (fig. 93). Il pénétra en Espagne, fut adopté dans sa forme islamique par la Catalogne et le Roussillon (fig. 107, 164, 165, 227) et, de là, se répandit en France et dans les provinces rhénanes (*inf.*, 76, 80 et ch. III, Conclusion, p. 98).

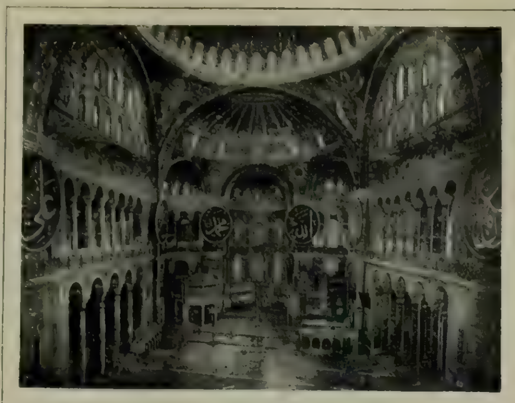


FIG. 82. — CONSTANTINOPLE. — SAINTE-SOPHIE (*vari. o.*"). *(Cliché Sebah et Joaillier.)*

La *mosquée-église* réagit de bonne heure sur la *mosquée-temple*. Déjà, le plan et la suspension de la célèbre coupole de l'Aigle de la mosquée de Damas (707 de J.-C.) sont du type persan. La grande mosquée d'Alep (reconstruite en 976 de J.-C.), inspirée de la mosquée de Damas, porte comme son modèle la trace des influences iraniennes (fig. 92). Ensuite la nef centrale s'élargit et domine les autres ; l'entrée fut signalée par une porte surmontée d'une coupole (fig. 93) ; un dôme d'autant plus haut qu'il reposait sur des trompes de style iranien accusa la salle du *mihrab* (fig. 92, 93). Au début du XIe s., une dernière modification rapprocha davantage la mosquée et l'église orientale. Elle consiste dans l'établissement d'une clôture qui, à l'imitation de l'iconostase, limite et isole la *maksoura* réservée aux officiants.



FIG. 83. — GUEURÉMÉ. CHAPELLE SOUTERRAINE DE TOKALE. NEF ET ICONOSTASE. *(Cliché du Révérend Père Jerphanion.)*

Ces modifications successives dénaturèrent si bien l'aspect primitif de la *mosquée-temple* que, dans la mosquée de Cordoue, par exemple (*inf.*, p. 89), l'allée centrale plus large que les collatéraux, la



Fig. 84. — Sivri Hissar (*genre α*; *sup.*, p. viii. 32). (*Cliché Miss G. L. Bell, The Thousand and one Churches.*)

maksoura divisée en trois sections dans le sens transversal, dominée au centre par une coupole et fermée par une clôture, puis, le *mihrab* en saillie très prononcée sur la *maksoura* se substituent, éléments par éléments, à la nef, au transept, à l'iconostase et à l'abside d'une basilique orientale (fig. 68, 94). A cet égard, l'on notera, encore, le plan en arc outrepassé du mihrab, caractéristique des absides des chapelles souterraines de Cappadoce (fig. 83) et de quelques absides des églises de Lycaonie (fig. 84, 85).

Il faut comprendre aussi dans les mosquées primitives la célèbre Koubbet es Sakhra ou mosquée d'Omar (690-707 de J.-C.) et la Koubbet es Silsilé (fig. 95, 96, 98), qui réalisent dans l'architecture musulmane le type des édifices chrétiens à sanctuaire central circulaire ou polygonal et à déambulatoire (*variété* β') que le Saint-Sépulcre de Jérusalem, Sainte-Marie d'Antioche semblent avoir offert de très bonne heure. Comme la Koubbet es Sakhra et la Koubbet es Silsilé, ces églises sont d'origine orientale, mais elles s'écartent du modèle voûté irano-syrien représenté par Saint-Georges d'Ezra (fig. 7, 79), en ce sens que la coupole est construite en charpente et qu'elle repose sur un fût cylindrique.



Fig. 85. — Sivri Hissar. Transept nord. (*Caract.: Coupole sur trompes; grandes voussures et plan de l'abside en arcs outrepassés.*) (*Cliché Miss G. L. Bell, l. c.*)

Une nouvelle preuve de l'unité d'origine de l'église orientale voûtée et de la *mosquée-église* se déduit de l'emploi commun que leurs architectes firent de formules constructives et de thèmes décora-

tifs, empruntés à la Perse. Ce sont, par exemple, la coupole sur trompes, les contreforts extérieurs, les voûtes et les colonnes en brique ou, à leur défaut, en dalles minces, les chapiteaux-tailloirs, les arcades décoratives et la division des archivoltes en autant de membres qu'il y a de supports groupés en faisceau, le plan des sanctuaires en arc outrepassé. Ces motifs se retrouvent, en effet, non seulement dans les monuments de Sâmarrâ, d'Abou-Dolaf, d'el Achik (Mésopotamie, IXe s.) et de Racca (ancien Nicephorium, près d'Edesse, IXe s.), dans les grandes mosquées de Damas, de Jérusalem, de Kairouan, de Cordoue (VIIIe et IXe s.), mais dans les églises construites entre le Ve et Xe s. dans la Syrie centrale, en Lycaonie, en Cilicie, en Cappadoce, en Égypte, en Arménie et, avec des variantes, dans le Bas-Empire (comp. fig. 68, 73, 76, 93, 94, 195 avec fig. 79, 83 à 87).



FIG. 86. — KARA KILISSA (*genre α*). COUPOLE SUR TROMPES.

L'étude des thèmes décoratifs n'est pas moins concluante.

La difficulté que les Perses avaient à se procurer du bois pour construire des cintres les avait conduits, quand la pierre abondait et que la brique était rare, à user d'artifices. C'est ainsi qu'à Firouz-Abâd les moellons, montés d'abord par assises horizontales, sont ensuite jetés en chevrons sur l'ouverture. Un enduit de plâtre corrige les inégalités. Afin de réduire la charge, l'ouvrier cherchait le plus grand cercle à inscrire dans le polygone formé par les saillies des moellons, et plusieurs fois l'angle au centre du secteur se trouva dépasser



FIG. 87. — ÉGLISE D'ANI (*vari αβδ et arcatures de style perse* : comp. fig. 15, 17, 19, 33, 36).



Fig. 88. — Koum. — Tombeaux des Cheiks.
(Cliché de l'auteur.)

180 degrés (fig. 20, 22, 97). La courbe ainsi décrite parut sans doute gracieuse, puisqu'elle se rencontre dans la majorité des édifices perses préislamiques et que, dans le palais de Rabbath-Ammân, elle est même employée d'une manière systématique.

L'arc de cercle outrepassé, l'arc en fer à cheval et l'ogive légèrement outrepassée telle qu'elle apparaît dans les grands arcs de Rabbath-Ammân, atteignirent la Lycaonie (fig. 85), la Cappadoce (fig. 83) et l'Arménie, descendirent en Palestine, passèrent en Égypte, longèrent la côte nord de l'Afrique, aboutirent, d'une part, en Sicile et, de l'autre, en Espagne. Dans cette dernière direction, les traces de leur passage ont été relevées à Damas (fig. 73, 91) (parties les plus anciennes de la grande mosquée — 708 de J.-C.), au Koseïr Amra, à Jérusalem (mosquée el Aksa — VIIIe s., et *mimber* du Haram ech Chérif) ; en Égypte (mosquée de Touloun, fig. 73, 74 — IXe s.) ; en Tunisie (mosquée Zeïtouna, fig. 93 — 732 de J.-C.).

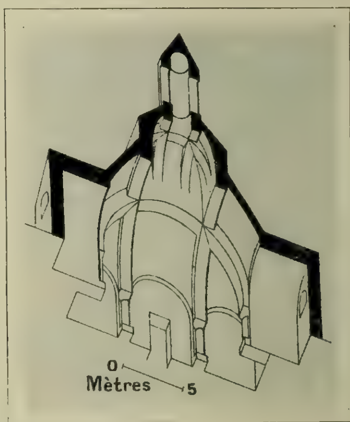


Fig. 89. — Coupole nervée de l'église d'Akhpat.
(Dessin de Choisy.)

Vers la même époque (VIIe et VIIIe s.), les arcs outrepassés étaient également employés au cœur du Turkestan chinois, au Nord-Ouest de Koutchar, dans les Ming-ni (Mille-Maisons) de Kyzil, grottes creusées de main d'homme en pleine période bouddhique, avant la conquête musulmane. Et la preuve que ces arcs sont bien originaires de Perse, c'est que, depuis la Perse jusqu'à Koutchar, la route est comme jalonnée par des édifices voûtés semblables aux palais de Firouz-Abâd et de Sarvistan, par des berceaux tournés sans l'aide



FIG. 90. — ISPAHAN. — SAHN DE LA MESDJID DJAMI.
(Cliché de l'auteur.)

de cintres, par des ornements, des sculptures et des peintures iraniennes et gréco-iraniennes, des monuments et des manuscrits manichéens et chrétiens, des monnaies, des orfèvreries et des étoffes sassanides. La pénétration des arts antiques de la Perse en Chine, au Japon, a été mise en pleine évidence par la mission allemande von Le Coq dans le Turkestan (1903-1907), par les missions françaises d'Ollone dans la Chine occidentale (1906-1908), Pelliot dans le Turkestan chinois (1906-1909) et Chavannes (1907-1909) dans la Chine orientale et par mes propres études (*Sup.*, p. VII, VIII, 22, 23, 29).



FIG. 91. — DAMAS. — MINARET DE JÉSUS.
(Cliché Courtellemont.)

En même temps que la voussure outrepassée, l'arc polylobé du Tag-è Kesra (fig. 29, 34) et du Kasr Touba (fig. 38) s'était introduit dans les architectures musulmane et chrétienne. Dès le IXe s., les fenêtres de la mosquée de Sâmarrâ (fig. 99), les arcades décoratives du palais de Racca (fig. 100) et les meurtrières de Santa Cristina de Lena en Asturie (fig. 138), en présentent de beaux exemples. Enfin les arcatures aveugles qui ornent la façade des palais de Firouz-Abâd et de Kharâneh (fig. 1, 16)

apparaissent aussi sur les édifices tant musulmans que chrétiens (fig. 100, 105, 106).

L'on a prétendu que les décors épigraphiques et géométriques avaient été imaginés pour suppléer à la représentation des êtres vivants défendus par Mahomet. Il y a du vrai et du faux dans cette assertion. Quoi qu'il en soit, la recommandation de la *Sounna* est à peu près respectée dans la mosquée. Il n'est donc pas étonnant que l'architecte musulman se soit ingénié à perfectionner les réseaux géométriques, à leur associer des rinceaux et des fleurs et à chercher dans les inscriptions koufiques les ornements que ses ancêtres avaient demandés aux caractères cunéiformes et que les chrétiens emprunteront aux alphabets gothique et romain.



FIG. 92. — ALEP. — GRANDE MOSQUÉE.
(Cliché Saladin.)

Les cannelures rayonnantes de style sassanide caractérisées par la position du centre au bas de l'ornement (fig. 33), cannelures dont les *pectens* provenant du golfe Persique avaient, sans doute, fourni le gracieux modèle, ont été signalées sur les trompes du palais de Sarvistan, au-dessus de la porte intérieure qui donne accès dans le château d'el Okhaïdher, dans les tympans des arcades gravées sur les chapiteaux de Tag-è Bostân (*sup.*, p. 6, 10, 18). Dès le IIe s. de J.-C., une coquille disposée comme les précédentes forme la demi-coupole qui couvre la tribune en hémicycle du *prætorium* de Phæna (fig. 78). Après l'hégire, le même ornement se retrouve dans le palais de Racca (fig. 100), la mosquée Sidi Okba



FIG. 93. — TUNIS. — MOSQUÉE ZITOUNA.
(Cliché Neurdein.)

de Kairouan (IXe s.) et, en Espagne, à Mérida, Cordoue et Santa Cristina de Lena (fig. 126, 192, 138 — VIe, VIIIe, IXe et Xe s.). Plus tard, soit simples, soit doubles, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur des demi-coupoles ou des coupoles, les cannelures rayonnantes deviendront un motif classique des architectures musulmane et chrétienne.

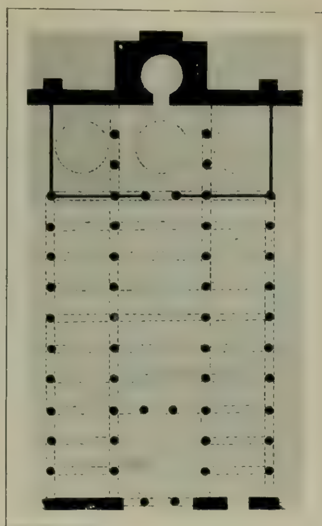


FIG. 94. — CORDOUE. — MOSQUÉE. NEF ET BAS-CÔTÉS, MAKSOURA ET MIHRAB (Voir fig. 68, 195).
(Levé et dessin de l'auteur.)

Ce qui vient d'être dit à propos des voussures outrepassées et polylobées s'applique au chapiteau-tailloir. Il apparaît dans les monuments antiques de la Perse (fig. 24, 26, 27, 32, 33, 35, 36) et de la Palestine (Kasr Kharâneh, fig. 26) et il persiste, depuis la Mésopotamie jusqu'en France, dans les églises et dans les mosquées construites au cours des trois siècles qui suivirent l'hégire (fig. 99, 100, 104, 132, 215). Son importance tient à sa liaison avec les autres thèmes empruntés aux arts de l'Iran.

Les relations constatées entre l'église et la mosquée primitives furent encore plus étroites entre les forteresses orientales et occidentales. En arrivant en Terre Sainte, les Croisés ignoraient à ce point l'art des sièges qu'ils durent engager des ingénieurs chaldéens. On sait, en outre, que la réforme de l'architecture militaire du Moyen Age eut pour point de départ le célèbre château Gaillard (1197-1198). Or, ce château, construit par Richard Cœur de Lion à son retour de Palestine, est copié sur les châteaux des Croisés, qui sont eux-mêmes des imitations fidèles des forteresses sarrasines. Concurremment avec le château Gaillard, le château de Gand bâti dans les mêmes conditions et vers la même époque que la

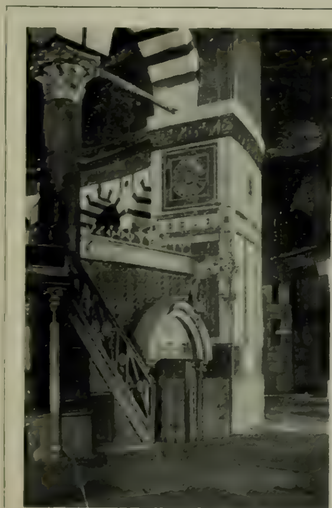


FIG. 95. — KOUBBET ES SAKHRA. DÉAMBULATOIRE.
(Cliché Courtellemont.)

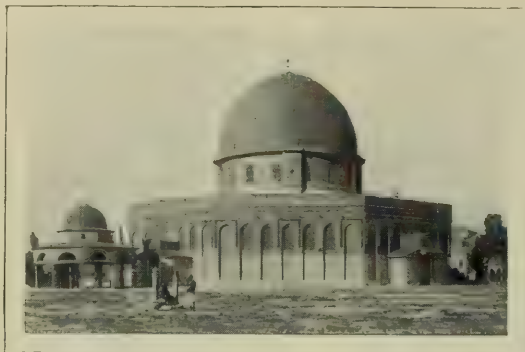


Fig. 96. — Jérusalem. — Koubbet es Sakhra ou Mosquée d'Omar (*vari. 3'*).
(Cliché Bonfils.)

place française et, peut-être, les forteresses espagnoles construites sur le modèle des forteresses musulmanes aidèrent à la diffusion des méthodes orientales. Les Grecs et les Romains, qui n'atteignirent jamais à l'habileté et à la science des ingénieurs chaldéo-perses, n'eurent aucune part dans cette évolution. Quant aux Byzantins, ils bâtirent des fortifications correctes, mais ils s'étaient perfectionnés, dans l'art de tracer et de profiler les ouvrages défensifs, au contact des Asiatiques. Ils sont donc aussi hors de cause.



Fig. 97. — Palais de Firouz-Abad. Voussure en arc de cercle outrepassé.
(*Portes intérieures ; voir fig. 20, 22.*)
(Levé et dessin de l'auteur.)

Ce serait sortir du cadre de ce travail que conduire plus avant une étude écrite pour servir d'introduction à l'histoire générale des arts de l'Espagne et du Portugal. Si elle était poursuivie dans tous les pays musulmans, on verrait combien y furent durables les effets de la pénétration réciproque des deux grandes civilisations représentées par l'église et la mosquée. Certes, en terre chrétienne, les milieux traversés réagirent de toute la puissance de traditions encore vivantes ; les arts dont l'union s'était accomplie sous l'égide de la Perse n'y exercèrent pas moins une influence décisive. L'Espagne fut leur puissant intermédiaire. En le montrant, je mettrai le sceau aux recherches que j'entrepris il y a près d'un tiers de siècle.

Quand mes premières études parurent et que j'y révélai le rôle dévolu à la Perse dans l'élaboration de l'architecture occidentale du Moyen Age, le résultat en parut paradoxal. Depuis, un revirement s'est produit et, durant ces dernières années, nombreux sont les auteurs

qui ont puisé dans mes travaux comme en un bien commun. Je le constate avec quelque fierté ; je ne cacherai pas non plus la satisfaction que j'éprouve à le dire.



Fig. 98. — Jérusalem. — Koubbet es Silsilé (vari. β').
(Cliché Bonfils.)

L'école de Sicile tient dans le groupe oriental une place analogue à celle des écoles *mudéjares*, qui seront bientôt étudiées. Elle participe de l'art musulman apporté dans l'île par les Fatimites d'origine persane, dans la première moitié du IXe s. et de l'art que les Normands y introduisirent en 1072, après la conquête qu'en fit Roger Ier. Encore, sous le règne de Roger II (1111-1154), un tiers de la population était musulmane. A Palerme, la Martorana (XIIe s.) présente la coupole sur trompes perse (fig. 101) et l'ogive musulmane (fig. 102 ; comp. fig. 74), et les chapiteaux du portail occidental procèdent des mêmes modèles que les chapiteaux seldjoucides de quelques édifices de Konieh (Sirtcheli médressé, 1242 de J.-C.) ou voisins de cette ville (caravansérail de Soultan Khan, 1229-1278). La chapelle palatine (1232) associe l'ogive musulmane et la coupole sur trompes perse à des plafonds à stalactites de pur style iranien et à des plafonds sur solives semblables à ceux de la mosquée de Cordoue ; mais la nef est celle d'une basilique (fig. 103). Deux palais de Palerme, la Cuba et la Ziza, sont, eux aussi, d'un style étroitement appa-

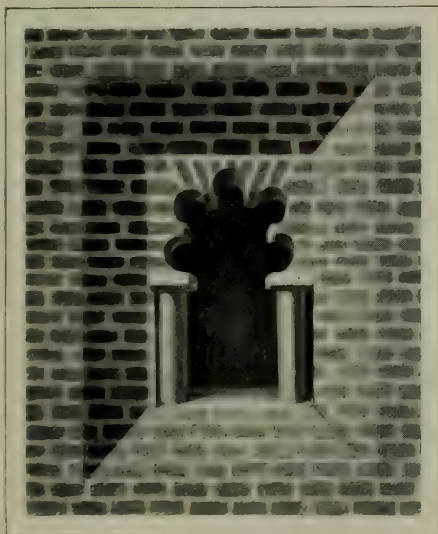


Fig. 99. — Samarra. — Fenêtre polylobée.
(Dessin de l'auteur.)



FIG. 100.— RACCA.— FENÊTRAGE AVEUGLE, POLYLOBÉ.
(Cliché H. Viollet.)

renté au style persan. Le plan de la salle centrale de la Cuba est, en effet, un décalque du plan B de Sarvistan ; celui de la Ziza se rapproche du plan A.

L'Italie méridionale, acquise de bonne heure aux arts byzantins, résista mieux que la Sicile à l'influence des arts musulmans. Cependant on peut citer de nombreux édifices où les formes islamiques triomphent, notamment la chapelle funéraire de Bohémond († 1111) à Canossa avec sa coupole établie sur plan carré et sa porte de bronze damasquinée d'argent, d'un caractère tout oriental.

En tant que construction, l'architecture lombarde elle-même, dont les origines ont été âprement débattues, semble également née d'un rameau détaché de l'arbre sicilien et greffé sur le vieux tronc classique. Que l'on considère d'anciennes églises telles que Saint-Amboise et Saint-Nazaire de Milan, Saint-Michel-Majeur (fig. 105), Saint-Pierre in Ciel d'Oro de Pavie, la cathédrale de Parme (fig. 106), Saint-Abondio de Côme, jusqu'au palais dit de Théodoric à Ravenne (VIIIe ou IXe s.) et, dans tous ces édifices, l'on retrouvera les traits formels et des caractères indéniables de l'architecture irano-syrienne introduite en Sicile par les conquérants arabes : coupoles sur trompes, coupoles octogonales nervées, colonnes cantonnées dans les angles des piles, chapiteaux-tailloirs (fig. 104; comp. fig. 24, 26, 27, 33, 100), arcatures décoratives des palais de Firouz-



FIG. 101. — PALERME. — MORTARANA.
TROMPES DE LA COUPOLE.
(Cliché Brogi.)

Abâd (fig. 17, 19), de Rabbath-Ammân et de l'église d'Ani (fig. 87), fenêtrages aveugles des palais de Firouz-Abâd, de Kharâneh et de Racca (fig. 1, 17, 100) distribués comme dans ces édifices sur le haut des façades, clochers-minarets (fig. 91, 93), monstres affrontés (fig. 53 à 64) et, en général, sculptures ornementales de style et de technique sassanides. Ces caractères avaient été constatés depuis longtemps, et l'on en avait tour à tour cherché l'origine à Byzance, en France et en Allemagne. Or, la construction proprement dite diffère sur trop de points essentiels de la construction byzantine pour y être rattachée. Elle ne saurait non plus procéder des pays situés au Nord des Alpes, dont la Lombardie est séparée par une zone très large, qui était nettement acquise à Byzance.



FIG. 102. — PALERME. — MORTARANA. VOUSSURES MUSULMANES DE LA NEF. *(Cliché Alinari.)*

Quelques archéologues ont également invoqué, comme un des facteurs entrant dans la constitution originelle de l'architecture lombarde, les monuments romains imités des constructions voûtées orientales et acclimatées en Italie après les guerres parthiques (*Sup.*, p. 23). La filiation irano-syrienne de la coupole sur trompes lombarde ainsi reconnue serait tenue pour moins directe que je ne le suppose et, en tout cas, antérieure à la conquête de la Sicile par les Musulmans.



FIG. 103. — PALERME. — CHAPELLE PALATINE. *(Cliché Alinari.)*

On ne saurait nier que les

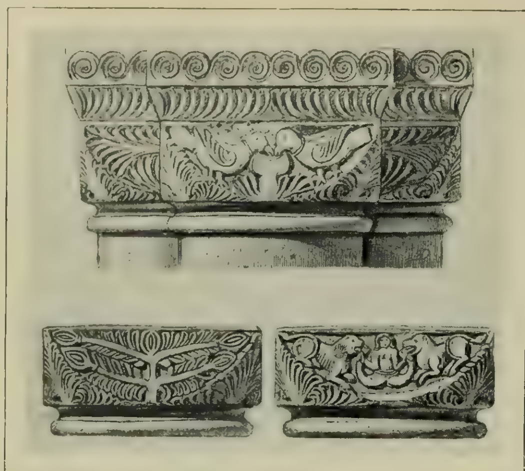


Fig. 104. — Église d'Aurona. — Chapiteaux-tailloirs et sculpture ornementale de style sassanide.
(Dessin de F. de Dartein, Architecture lombarde.)

Thermes de Caracalla, la Villa Adriana de Tivoli, la basilique du San Salvatore à Spoleto, cette dernière remontant au IVe ou au Ve s., ne présentent dans quelques angles des arcs de liaison qui ressemblent aux arcs de l'architecture perse destinés à porter les coupoles. En revanche, l'on ne saurait disconvenir non plus que le passage du plan carré au plan circulaire où repose la coupole perse sur trompes n'est pas réalisé. Il est vrai qu'il l'est dans San Giovanni in Fonte, une église de Naples attribuée au Ve s. Admettrait-on qu'il n'y ait pas d'erreur sur la fondation de San Giovanni in Fonte, qui pourrait assurer que la coupole n'a pas été remaniée à une date ultérieure ou qu'elle appartient à la construction primitive ?

Enfin, à supposer même que l'église ait été achevée au cours du Ve s., et qu'aucune reprise n'en ait modifié l'aspect, il n'en resterait pas moins établi qu'elle présente un caractère iranien unique, tandis que ces caractères sont nombreux et concordants dans l'architecture lombarde, comme les derniers auteurs qui se sont occupés de ce sujet se plaisent à le reconnaître.

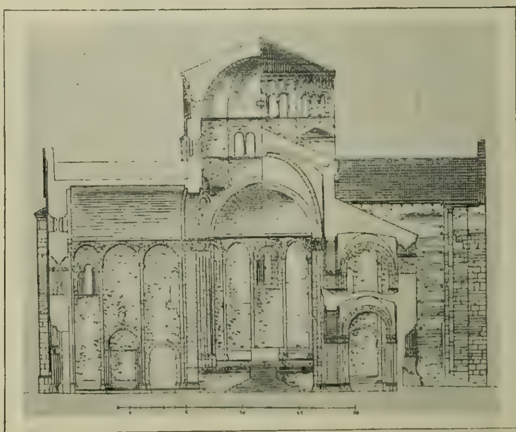


Fig. 105. — Pavie. — Saint-Michel-Majeur.
(Carac. : Coupole sur trompes, arcades décoratives, fenêtrage aveugle de style perse.)
(Dessin de F. de Dartein, l. c.)

En pareil cas, l'introduction d'un thème ca-

ractéristique de l'architecture irano-syrienne dans les édifices de l'Italie vers les Ve et VIe s. aurait eu pour effet de préparer l'adoption quasi intégrale, par les maîtres lombards, des autres formules constructives de la Perse apportées en Sicile par la conquête musulmane.



FIG. 100. — PARME. — LA CATHÉDRALE. *(Cliché Alinari.)*

L'archéologie, l'histoire et la géographie s'accordent donc pour montrer que la voie de la Sicile et de l'Italie méridionale est bien la seule qu'ait pu suivre l'art de bâtir iranien pour atteindre la Lombardie. Il s'y unit étroitement à l'art décoratif du Bas-Empire. Ensuite il rencontra si puissante la barrière élevée par les architectes byzantins qu'il ne la surmonta pas. L'on reconnaîtra, dans l'étude de l'architecture espagnole préromane, combien il importait d'établir ce point de fait.

BIBLIOGRAPHIE. — ÉGLISE ET MOSQUÉE. — Aboulféda, *Géographie* (trad. franç. par Reinaud et S. Guyard, Paris, 1837-1883); *Annales musulmanes* (trad. Reiske, Copenhague, 1789-1794). — Ainalow, *Origines hellénistiques de l'Art byzantin* (en russe, Saint-Pétersbourg, 1900). — A. Ballu, *Le Monastère byzantin de Tébessa*, Paris, 1898. — El. Bakri-Béládhori, *Livre de la Conquête arabe*, publié par M. J. de Goeje, Leyde, 1866. — Gertrude Bell, *Notes on a Journey through Cilicia and Lycaonia* (*Journ. asiat.*, 1906-1907). — M. van Berchem, *Inscriptions arabes de Syrie* (*Mém. de l'Inst. égyt.*, 1897) ; *Notes d'Archéologie arabe* (*Journal asiatique*, 1891) ; *Au Pays de Moab et d'Edom* (*Journ. des Savants*, 1909). — G. de Beylié, *Prome et Samara*, Paris, 1907 ; *La Kalaa des Beni Hammad*, Paris, 1900. — C. Blochet, *Les Miniatures des Manuscrits musulmans* (*Gazette*, 1897; *Burlington Magazine*, 1903) ; *Peinture en Perse* (*Rev. archéol.*, 1905). — W. Bode, *Westasiatische Knüpfteppiche* (*Jahrbücher des Musées de Berlin*, t. XIII, 1892). — Bréhier, *Les Études byzantines* (*Journal des Savants*, 1909) ; *L'Art du Moyen Age est-il d'origine orientale ?* (*Revue des Deux-Mondes*, avril 1909). — Chapot, *Destinées de l'Hellénisme au delà de l'Euphrate* (*Mémoires de la Soc. des Ant. de France*, t. LXIII, 1902). — Choisy, *L'Art de bâtir chez les Romains*, Paris, 1873 ; *L'Art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1883 ; *Histoire de l'Architecture*, Paris, 1899. — Corbett-Bey, *The Life and Works of Ahmad ibn Touloun* (*Journ. of R. As. Soc.*, 1891). — Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, Paris, 1899. — Dartein, *Architecture lombarde*, Paris, 1865-1882. — A. G. Dickie, *The great Mosque of the Omeiyadines Damascus* (*Expl. Fund*, 1897). — Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1896. — J. Dieulafoy, *La Perse, la Susiane et la Chaldée*, Paris, 1887. — M. Dieulafoy, *Le Château Gaillard et l'Architecture militaire au XIIIe s.* (*Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, t. XXVI, 1re partie, 1898) ; *L'Eglise et la Mosquée ; Mélanges Hartwig Derenbourg*, Paris, 1909 ; *The Thousand and one Churches (Eglises de la région du Kara Dagh)* (*Journal des Savants*, 1911). — A. C. Dickie, *The great Mosque of the Omeiyades Damascus* (*Palestina Expl. Fund*, oct. 1897). — Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, Paris, 1902-1903. — Fergusson, *History of Architecture*, Londres, 1876 ; *The holy Sepulcre and the Temple of Jerusalem*, Londres, 1865. — Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, Paris, 1843-1854. — G. Fossati, *Aya Sofia in Constantinople as recently restored*, Londres, 1852. — Franz-Pacha, *Die Baukunst d. Islam*, Darmstadt, 1896. — Freeman, *The*

History and Conquest of the Saracens, Londres. 1856 et 1877. — Gayet, *L'Art copte*, Paris, 1901. — Gosset, *Les Coupoles d'Orient et d'Occident*, Paris, 1859. — Gravina, *Il Duomo di Monreale illustrado*, Palerme, 1859. — Stéphane Gsell, *Les Monuments antiques de l'Algérie*, Paris, 1901. - Hill, *Palestina Expl. Fund*, Quaterley, 1896. — Ibn Batoutah, *Voyages* (trad. franç. par Defrémery et Sanguinetti. Paris, 1853-1859). — Ibn Djobair, *Voyages*. — Ibn Haukal, *Description de Palerme*. — Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères ; Histoire de l'Afrique sous les Aglabites et de la Sicile sous les Musulmans ; Prolégomènes historiques*. — Jacobsthal, *Das Mausoleum v. Nackchevan*, Berlin. — F. Justi, *Geschichte Irans* (*Grundriss der iranischen Philologie*, 1897). — J. Karabacek, *Das angebliche Bilderverbot des Islams*, Vienne. — Kitab-el-Istibsar. — Kœchlin, *L'Art musulman* (*Rev. de l'Art*, 1903). — Kondakoff, *Histoire de l'Art byzantin considéré princ. dans les Miniatures* (trad. franç., Paris, 1886-1891). — Kremer, *Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen*, Vienne, 1875-1877. — E. Kutschmann, *Meisterwerke sarracenisch-normannische Kunst in Sicilien und Unteritalien*, Berlin, 1900. — J. Lessing, *Orientalische Teppiche*, Berlin, 1901. — Maçoudi, *Les Prairies d'or* (trad. franç. Barbier de Méynard, Paris, 1861-1877). — Makrizi. — Mauss, *Note sur le tracé du plan de la Mosquée d'Omar* (*Rev. arch.*, 1888). — Mokaddassi. — Muller, *Der Islam im Morgen- und Abendland*, Berlin, 1885. — Nassiri Khosrau, *Sefer Nameh* (trad. franç. Schefer, Paris, 1881-1897). — Oppenheim, *Vom Mittelmeer zum persischen Golf*, Berlin, 1899. — Palmer *Harun ar-Raschid and Saracen Civilisation*, Londres et New-York. — Prisse d'Avennes, *L'Art arabe*, Paris, 1869. — Procope, *De Ædificiis Justiniani*. — S. Reinach, *Style persan transporté en Chine* (*Rev. arch.*, t. XXXVI à XXXIX). — Sir William Ramsay and Gertrude Bell, *The Thousand and one Churches* (*Eglises du Kara Dagh et des régions voisines*), London, 1909. — Riegl, *Koptische Kunst* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1893) ; *Altorientalische Teppiche*, Vienne, 1901. — " Roudh-el-Kartas, *Histoire des Souverains du Maghreb* (trad. Beaunier, Paris, 1860). — G.-T. Rivoira, *Le Origini della Architectura Lombarda*, Rome, 1901. — Rousselet, *L'Inde des Rajahs*, Paris, 1871. — Saladin, *Monographie de la grande Mosquée de Kairouan ; Manuel d'Art musulman*, Paris, 1907. — Sarre, *Denkmäler persischer Baukunst*, etc., Berlin, 1901-1904 ; *Transkaukasien, Persien, Mesopotamien, Transkaspien Land und Leute*, Berlin, 1897-1899. — Murdoch Smith, *Persian, Art*, Londres. — Snouck Hurgronje, *Zeitschrift d. deutschen morgenländischen Gesellschaft*, Bd. LXI. — R. Phené Spiers, *The great Mosque of the Omeiyades Damascus*. — Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901 ; *Byzantinische Denkmäler*, etc., t. III, Vienne, 1891 ; *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte* (*Jahrbuch d. kœnigl. Preussischen Sammlungen*, t. XXV). — Tabari, *Chronique* (trad. franç. Zotenberg, Paris, 1867-1874). — Terzi, *La Capella di San Pietro nella Regia di Palermo*, Palerme, 1873-1885. — Verneilh, *Les Statues du Portail royal de Chartres n'ont rien de byzantin* (*Bulletin monumental*). — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, Paris, 1854-1869. — De Vogüé, *Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle dans la Syrie et le Haouran*, Paris, 1877 ; *Le Temple de Jérusalem, la Koubbet es Sakhra*, Paris, 1864. — Wallis, *La Céramique persane au XIIIe siècle* (*Gazette*, 1892). — K. Wœrmann, *Geschichte der Kunst. Art des Pays d'Orient et d'Occident non christianisés*, Leipzig, 1900. — Wüstenfeld, *Tabellen d. muhammedanischen und christlichen Zeitrechnung*, Leipzig, 1854. — Yakout, *Dictionnaire géographique* (trad. franç. Barbier de Meynard, Paris, 1861).





FIG. 107. — SAINT-MARTIN DU CANIGOU (PYRÉNÉES-ORIENTALES).
(Cliché Labouche frères.)

CHAPITRE III

PÉRIODES ANTIQUES

PÉRIODE PRÉHISTORIQUE. — PÉRIODE IBÉRIQUE. — PÉRIODE ROMAINE. — PÉRIODE VISIGOTHE. — ÉGLISES ASTURIENNES ; ÉGLISES CASTILLANES *PROTO-MUDÉJARES* ; ÉGLISES CATALANES PROTO-ROMANES. — SCULPTURE. — MANUSCRITS ENLUMINÉS. — MOBILIER RELIGIEUX. — ÉDIFICES ET ARTS MUSULMANS. — ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ROMANE.

LA température très froide et le climat sec qui régnaient en France durant la fin de la période quaternaire furent également ceux de l'Espagne. Les mêmes animaux et notamment le renne abondaient au Sud comme au Nord des Pyrénées et y étaient déjà chassés par les habitants. Leurs étonnantes représentations sur les parois de grottes que l'on découvre chaque jour plus nombreuses sont des manifestations préhistoriques de l'art en Ibérie (fig. 109).

Une longue suite de siècles succède à la période du renne. Quand elle s'achève, la péninsule entière est peuplée, et ses habitants ont fondé des villes dont les ruines, connues en Espagne sous les noms de *despoblados*, de *castillars* et en Portugal sous celui de *citanias*, semblent déceler des contacts avec la Grèce archaïque.

Les maisons sont composées de pièces rectangulaires ou rondes, et leurs murs, construits en moellons bruts. L'appareil devient énorme,

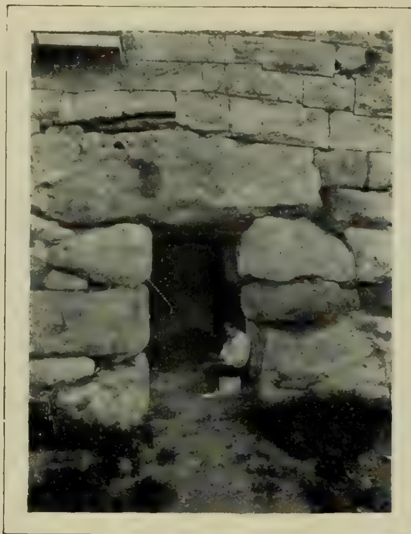


FIG. 108. — TARRAGONE. — PORTE CYCLOPÉENNE.

cyclopéen quand il s'agit d'enceintes fortifiées analogues à celles de Gérone, d'Olerdula ou de Tarragone (fig. 108). Des tresses, des torsades, des spirales décorent les jambages et les linteaux de porte dans les *despoblados* et dans les *citanias*; la spirale, le *swastika*, la croix inscrite dans un cercle s'y voient également. En Portugal, on a trouvé des tombes rondes, voûtées au moyen d'assises horizontales, rappelant les tombes de Mycènes et d'Orchomène avec une avenue semblable aux *dromos* des monuments précités.

Les Phéniciens abordèrent à leur tour et propagèrent sur les côtes méridionales l'appareil assisé que de nouvelles colonies grecques avaient introduit dans le Nord. Il fut utilisé pour restaurer les murailles dites cyclopéennes de Tarragone, ancien Tarraco (fig. 108), et d'Ampurias, ancien Emporion, et pour construire l'enceinte de Malaga.

Les ornements des édifices ultérieurs appartiennent à l'art classique de la Hellade, mais, dans leur assemblage comme dans l'usage qui en est fait, l'on sent la main d'un artiste indigène. Ce sont des oves, des perles, des volutes ioniques et des palmettes sur des fragments de corniches et de chapiteaux. On les a trouvés à Elche, au Cerro de los Santos et au Llano de la Consolación.



FIG. 109. — BISON. — GROTTE D'ALTAMIRA. (*Cliché Cartailhac.*)

Tant en Espagne qu'en Portugal, il existe près de quatre cents quadrupèdes en pierre, de la dimension d'un veau (fig. 110), dont les formes sont si indécises que, suivant les pays, on les

qualifie de *toros*, de *becerros* (veaux), de *cerdos* ou *cerdones* (porcs ou gros porcs), de *porcas* ou *puercas* (truies). Quelques-uns portent des inscriptions postérieures à la sculpture; d'autres, la *puerca* de Murca, par exemple, conservent des traces de polychromie. L'antiquité de ces animaux ne saurait être contestée. Quant au modèle, il se pourrait qu'on le trouvât dans des quadrupèdes analogues aux lions hétéens d'Albistan. Les influences de l'Orient vont devenir bientôt si manifestes que cette coïncidence devait être signalée.



Fig. 110. — Taureau d'Avila.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 111. — Taureaux de Costig.
(Musée archéologique de Madrid.) (Cliché Lacoste.)

La sculpture ibérique réclame encore les guerriers lusitaniens du palais d'Ajuda (Lisbonne), quelques statues informes trouvées en Espagne, le masque de Redobán, qui présente déjà des traits intéressants, et une figure remarquable à tous égards, découverte à Elche, en Août 1897 (fig. 113). C'est un buste de femme exécuté en pierre, dont les lèvres et certaines parties de la coiffure gardent des traces de couleur rouge. D'énormes pendants d'oreilles en forme de roue, une coiffure rappelant le *sarmat*, un beau collier phénicien et, d'autre part, le style de la sculpture et le caractère ethnique du visage assignent à ce buste une date et une origine



Fig. 112. — "Vicha" de Bazalote.
(Musée archéologique de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)



FIG. 113. — BUSTE D'ELCHE.
(Musée du Louvre.)

certaines. Il remonterait à la seconde moitié du Ve s. avant notre ère et serait l'œuvre d'un sculpteur indigène soumis à une double influence : l'influence grecque, qui s'exerçait par l'intermédiaire des Phocéens et des colonies échelonnées sur les côtes de la Catalogne, et l'influence phénicienne, qui empruntait la voie de Carthage et des comptoirs fondés dans le Sud de l'Espagne.

La même date convient et les mêmes caractères appartiennent aux statues provenant du Cerro de los Santos et du Llano de la Consolación (fig. 114), aux bas-reliefs d'Osuna (fig. 116), aux belles têtes de taureaux en bronze trouvées à Costig, dans l'île de Majorque (fig. 111), et dont le modelé présente des analogies avec celui des taureaux susiens, puis au monstre androcéphale dit *Vicha* de Balazote (fig. 112), au sphinx de Bocairente, curieux par sa ressemblance avec les lions découverts à Delos durant la campagne de 1906-1907, aux sphinx d'Agost et de Salobral et au griffon de Redobán.



FIG. 114. — STATUE D'ELCHE.
(Musée archéologique de Madrid.)

L'étude des poteries et des monnaies confirme l'existence des antiques relations de l'Ibérie avec le monde hellénique. Les types grecs devinrent même si usuels que les colonies carthaginoises, quand elles frappèrent des monnaies hispano-puniques, adoptèrent le système attique et se contentèrent de modifier la face et le revers.

Les armes ibériques conservèrent longtemps des formes particulières. Les glaives se composaient d'une lame triangulaire à deux tran-



Fig. 115. — Sabre d'Almedinilla. *(Musée archéologique de Madrid.)* *(Cliché Lacoste.)*

chants et d'une simple poignée ; quelques sabres découverts dans la nécropole d'Aguilar d'Anguita et dans la province de Cordoue, près d'Almedinilla, ont également une forme très spéciale (fig. 115). Le caractère oriental de ces derniers est si prononcé que le Musée d'artillerie de Paris les expose parmi des yatagans arabes. Or, une lame identique à celle des sabres d'Almedinilla est représentée sur une statue trouvée à Elche, dont on ne peut suspecter la provenance. Comme les yatagans, elle offre, avec une double courbure, un renforcement qui raidit le dos et consolide le raccord de la soie avec le manche. Enfin les auteurs grecs et latins décrivent et les vases peints de l'époque classique reproduisent divers instruments tranchants qui rappellent beaucoup ces sabres. Ils portent les noms de μάχαιρα de κοπίς, de *machæra*, de *copis*, et servaient de serpe, de couteaux de cuisine, de boucher ou de chasse. Les Grecs d'Homère connaissaient le premier d'entre eux, et l'on sait par Eschyle (*les Perses*, 59), Xénophon (*Cyrop.*, II, *1*, 9 ; VI, *2*, 19 ; VII, *3*, 8) et Plutarque (*Aristide*) qu'ils étaient d'origine orientale et en usage dans les armées du Grand Roi. Les sabres eux-mêmes confirment ces renseignements. L'un d'eux présente une poignée ciselée dans le fer, dont la décoration d'excellent style se compose d'un monstre ailé et de rinceaux qui rappellent les dragons sassanides et la frise du palais d'Hatra. Elle paraît l'œuvre d'un artiste élevé dans les traditions asiatiques et qui vivait soit en Afrique, soit en Espagne, vers le IIIe s. de notre ère. A cette



Fig. 116. — Guerrier d'Osuna. *(Musée du Louvre.)* *(Cliché Hachette.)*



Fig. 117. — Aqueduc de Ségovie.
(Cliché de l'auteur.)

époque, Colonia Junonia, que les Romains avaient bâtie sur les ruines de Carthage, jouissait d'une grande prospérité, et les indigènes continuaient à y cultiver des arts participant à la fois de ceux de l'Orient et de l'Occident.

Après les monuments ibériques, l'ordre chronologique appelle les monuments romains. Ils n'ont pas de caractères spéciaux. Les plus intéressants seront seuls signalés.

A Tarragone, à Ségovie, des aqueducs en excellent état de conservation (fig. 117). Près d'Alcantara, un pont de 108 m. de long jeté sur le Tage en l'an 105 de J.-C. (fig. 118). A Mérida (anc. Augusta Emerita), un magnifique pont de granit, long de 910 m., haut de 11, large de 5, composé de 64 arches et dont plusieurs piles appartiennent à la construction primitive (fig. 119). A Ronda la Vieja (anc. Acinipo), à Sagonte, à Mérida, des théâtres (fig. 120). A Santiponce (anc. Italica), un amphithéâtre. A Numance, à Emporion, à Tarragone (anc. Tarraco), à Italica, des monnaies, des vases, des bustes de bronze (fig. 122), des statues de marbre, des bas-reliefs, des autels, des fragments d'entablement, des chapiteaux, des fûts et des bases de colonne, des inscriptions, des armes, des mosaïques. En Portugal, le temple d'Évora (fig. 121).

Durant le siècle et demi qui suivit l'avènement d'Athanagild (554-567), des églises, des palais, des édifices publics s'élevèrent en grand nombre dans les principales villes du royaume visigoth. Tolède, la capitale, et les cités voisines, au nombre



Fig. 118. — Pont d'Alcantara.
(Cliché Lacoste.)

desquelles Guarrazar, ne furent pas les seules à connaître une grande prospérité. Italica, Osuna, Séville, Cordoue, Grenade, Castulo, Atarfe et surtout Mérida brillèrent d'un vif éclat.



FIG. 119. — PONT DE MÉRIDA.
(Cliché de l'auteur.)

Mérida, qui entretenait un commerce très actif avec le littoral méditerranéen, fut une des portes par où s'introduisirent les arts qui florissaient à Byzance pour s'amalgamer avec ceux hérités de la Rome impériale. Les monuments visigoths ont disparu, mais l'on a découvert des fragments qui, à défaut des édifices, fournissent des renseignements précieux. Les colonnes sont à fût uni ou cannelé en hélice. Les chapiteaux se rattachent pour la plupart à un type corinthien dégénéré (fig. 124). Les ornements sont souvent empruntés à la flore et présentent peu de relief ; la modénature est romaine. On trouve, mêlés aux rinceaux, quelques emblèmes chrétiens : la croix grecque, la colombe, le poisson, l'A et l'ω du chrisme (fig. 126).



FIG. 120. — THÉATRE DE RONDA.
(Cliché Lacoste.)

Cet ensemble d'éléments constructifs et d'ornements sculptés appartenant aux édifices visigoths de l'Espagne ressortissent-ils à un style spécial ? C'est mon avis. De même qu'il y eut un style ibérique composite, de même il y eut un style visigoth où la dominante latine, quelques traditions locales et l'art byzantin des VIe et VIIe s. se confondirent dans des proportions que l'on ne rencontre pas ailleurs et donnèrent à cet alliage un caractère particulier, propre à l'Espagne. Il est exprimé d'une manière manifeste dans les pré-



Fig. 121. — Temple d'Évora.
(Cliché de l'auteur.)

cieuses couronnes votives découvertes en 1858 à Guarrazar, près de Tolède, et que se partagèrent le Musée de Cluny et l'Almeria real de Madrid (fig. 123). Elles portent les noms des rois Swenthila (621-631) et Receswinth (649-672).

Parmi les édifices qui s'élevèrent dans les Asturies, sur les premiers territoires recouvrés par les chrétiens, les plus anciens remontent au règne d'Alonso II, *el Rey Casto* (792-842). Ce sont trois églises d'Oviedo : San Julian de los Prados (vul. Santullano), San Tirso et la Cámara Santa.

Santullano se compose d'un portique, d'une nef, de deux collatéraux, d'un transept, d'une abside et de deux absidioles répondant aux collatéraux (fig. 127, 128, 130). La nef, beaucoup plus haute que les bas-côtés, est couverte en charpente. Le cancel est dans le même cas, de sorte que les combles extérieurs de la nef, de l'abside et du cancel dominent l'ensemble de la couverture et dessinent une croix latine. L'architecte, qui avait craint la poussée des voûtes sur les murs élevés, se montra moins timide dans les parties basses de la construction. Il jeta des voûtes d'arête sur les collatéraux et tourna des berceaux sur les absides. Enfin la nef est séparée d'avec les bas-côtés par trois arcades sur piliers, et l'abside d'avec les absidioles par trois arceaux aveugles sur colonnes. Dans les voûtes, comme dans les arceaux, le plein



Fig. 122. — Fouilles d'Ampurias.
(Collection Güell, Barcelone.)
(Cliché Thomas.)

cintre est l'unique voussure employée.

Santullano a l'aspect d'une église modeste, construite au courant du siècle dernier. Il faut voir, à l'extérieur, les *ajimeces* (fenêtres jumelées) où s'engagent des dalles découpées à jour suivant des tracés géométriques et les corbeaux de pierre qui, aux angles, aident à porter l'avant-toit (fig. 128); il faut s'intéresser aux contreforts de style asturien (fig. 125), aux gargouilles, aux arcs de brique en décharge bandés au-dessus du linteau de quelques baies (fig. 128); il faut monter dans les combles de la nef centrale et examiner les tirants des fermes ornés de cercles concentriques pour se convaincre que l'on est dans un monument ancien où se manifeste l'influence de l'Orient.

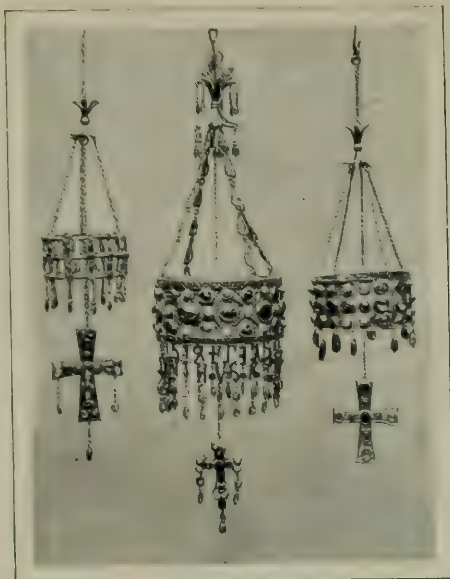


FIG. 123. — COURONNES VOTIVES VISIGOTHES.
(Musée de Cluny.) *(Cliché Hachette.)*

Alors l'attention est attirée par l'abside, dont les colonnes de jaspe, les chapiteaux en marbre blanc de mauvais style corinthien et les antes ornées d'une décoration géométrique et surmontées d'un double cours de feuilles d'acanthe (fig. 129, 130) rappellent les motifs hellénistiques découverts à Mérida (fig. 192, 193) ou précédemment signalés au palais d'Hatra (p. 4, 5).



FIG. 124. — FRAGMENTS D'ARCHITECTURE VISIGOTHE.
(Musée de Mérida.) *(Cliché de l'auteur.)*

Les dispositions générales de Santullano sont, elles-mêmes, caractéristiques des basiliques latines de la *variété* γ′ δ̂ (*sup.*, p. VIII, 32) construites en Orient ou sous des influences orientales. Quelques églises préislamiques du Kara Dagh, la basilique de Karyès

(Athos) et l'église de Monreale (Sicile), celle-ci héritière de monuments plus anciens, sont dans ce cas. Toutes diffèrent des basiliques classiques par la présence de deux absidioles supplémentaires et par l'emploi de la voûte dans la couverture.

Comment le modèle de la basilique latine orientale arrivera-t-il en Asturie ? Assurément par les provinces où, sous les Visigoths, avait fleuri une architecture chrétienne inclinée vers l'Orient. Il se pourrait donc qu'il y eût à Oviedo une copie des églises construites avant l'invasion musulmane.



Fig. 125. — San Miguel de Lino. Contreforts asturiens.

L'*ajimez* qui éclairait l'abside de San Tirso est le seul vestige apparent et certain de la construction primitive qui nous soit parvenu (fig. 136).

La Cámara Santa était une chapelle-reliquaire mise, pour la sauvegarde des reliques, au cœur d'un palais fortifié et placée, dans le même dessein, sous le vocable de saint Michel. Elle comprend un rez-de-chaussée voûté qui l'isolait du sol et rendait l'effraction difficile, puis un étage voûté en berceau plein cintre, long de 10 mètres environ et large de 6. L'étage se compose de la Cámara Santa proprement dite, construite par Tioda, sous le règne d'Alonso II, *el Rey Casto* (792-842), et d'une sorte de vestibule ou *antecámara*, qui est l'œuvre d'Alonso VI (1066-1109).



Fig. 126. — Fragments d'architecture visigothe.
(Musée de Mérida.) *(Cliché de l'auteur.)*

La décoration de la Cámara Santa est simple. En tête, règne un arc doubleau dont les naissances portent sur deux colonnes de marbre. A son tour, le mur du chevet est percé

d'une large baie constituée par un second arceau sur colonnes. Les chapiteaux — tous différents — et les bases ressemblent à ceux qu'ont fournis les ruines des édifices, visigoths.

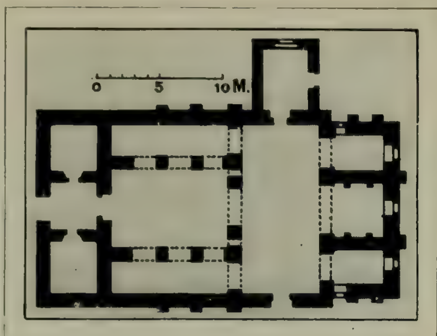


FIG. 127. — OVIEDO. — ÉGLISE DE SANTULLANO.
(Levé et dessin de l'auteur.)

A l'exemple d'Alonso II, Ramiro Ier (842-850) bâtit des églises, des palais, des bains publics en marbre dont *les voûtes tournées sans cintres* (*sans bois*, dit le texte) sont considérées par les chroniqueurs contemporains *comme des miracles d'architecture inouïs.* L'adoption de cette méthode, que la Perse antique tenait sans doute de la Chaldée, et dont elle avait usé d'une manière exclusive, témoigne des emprunts nombreux faits à l'Orient par l'Espagne chrétienne (*sup.*, p. 8, 10, 24, 25; fig. 26, 29 à 32, 34).



FIG. 128. — SANTULLANO. — ABSIDE.
(Cliché de l'auteur.)

San Miguel de Lino, situé à 5 ou 6 kilomètres d'Oviedo, fut consacré vingt-cinq ans après Santullano. En plan, l'église affecte la forme d'un carré traversé par une croix. Une abside terminait la nef, mais, à la suite de la chute du chevet, les ouvertures béantes furent simplement fermées. La porte extérieure franchie, l'on pénètre dans un porche voûté en berceau et surmonté d'une tribune. A la suite, apparaît la nef, dont le berceau très élevé domine l'ensemble des constructions. Les deux bras de la croix, également voûtés en berceau, communiquent avec des pièces symétriques, comprises dans la même travée que le porche et où sont disposés les escaliers de la tribune.

Loin de ressembler aux basiliques, San Miguel (fig. 11, 131) présente les dispositions caractéristiques du *prætorium* syrien de



FIG. 129. — SANTULLANO. PILASTRES DE L'ARC TRIOMPHAL. *(Cliché Hauser y Menet.)*

Phæna (fig. 6, 78), des palais sassanides de la *variété* αβδ (*sup.*, p. VIII, 32), de l'église de Mahaletch (groupe lycaonien, *sup.*, p. 31) et des constructions civiles ou religieuses qui en dérivent telles que la Mefa djami et la Kazandjilar djami de Constantinople et de Salonique (Xe s.), les cathédrales arméniennes d'Ani (fig. 15, 87) et d'Ousounliar (XIe s.), le Tchinili Kiosk de Constantinople (1466-1470 de J.-C.). Dans les unes comme dans les autres, l'ordonnance du plan y est subordonnée à des nécessités statiques, et la poussée des voûtes, combattue au moyen des bras de la croix qui s'appuient aux points où elle s'exerce ; dans les unes comme dans les autres, la croix est accusée par une surélévation considérable des toitures qui domine, à son tour, la couverture de la nef centrale. Enfin, San Miguel, Santullano et d'autres églises asturiennes de la même période présentent des contreforts extérieurs (fig. 125). Prononçant sur les murs une forte saillie, exécutés seuls en pierre de taille, ornés de cannelures profondes, ils accusent par le soin apporté à leur construction et à leur décoration le rôle important que l'architecte leur attribuait. Or, ni Rome, ni Byzance n'employèrent les contreforts extérieurs ; ce n'est pas non plus au Nord des Pyrénées qu'ils se sont montrés d'abord, puisque de deux siècles encore on n'en relève pas l'usage. Pour en trouver de semblables, il faut se reporter aux palais perses de Firouz-Abâd, du Tag-è Kesra, d'el Okhaïdher, aux églises de Lycaonie (*sup.*, p. 2, 10, 31, 57 ; fig. 2, 19,



FIG. 130. — SANTULLANO. — NEF, BAS-CÔTÉS, TRANSEPT, ABSIDE ET ABSIDIOLES. *(Cliché Hauser y Menet.)*

36) et, plus près d'Oviedo, à la mosquée de Cordoue (*inf.*, p. 90).

Le style iranien est encore apparent à San Miguel dans les chapiteaux-tailloirs des colonnettes de la tribune (fig. 132; *sup.*, p. 41, 44), dans les corbeaux des grandes colonnes qui reçoivent la retombée des arceaux du transept, dans l'ornementation des pilastres (fig. 133), dans un précieux *ajimez* (fig. 135) et dans les combinaisons géométriques de ses dalles ajourées. Les traditions romaines y survivent avec non moins de netteté. Ainsi, sur les tableaux de la porte extérieure, l'on peut voir, encadrées dans une guirlande de feuillage, des scènes empruntées à des diptyques consulaires (fig. 134). Les curieuses bases des grandes colonnes ont aussi des figures assises ayant tout l'aspect de personnages vêtus de la toge (fig. 133).



FIG. 131. — ENVIRONS D'OVIEDO. — SAN MIGUEL DE LINO (Plan, fig. 11).
(Cliché Lacoste.)

Santa Cristina de Lena (fig. 12, 137, 139), située sur la route de Léon à Oviedo, à 30 kilomètres environ et au Sud de cette dernière ville, présente avec San Miguel de Lino des traits communs qui apparaissent dans le plan, dans la décoration et dans le mode de construction. L'église entière est couverte en berceau plein cintre surélevé (le berceau a été restauré, mais les naissances et une partie des reins subsistaient) et comprend une tribune à laquelle on accède par un escalier pris sur la nef. Les branches du transept la divisent en deux parties égales et dessinent avec la nef qu'elles contrebutent une croix semblable à celle de Sarvistan (fig. 3, salle A). J'ajouterai que Santa Cristina comporte un cancel surélevé et une sorte d'iconostase (fig. 139), analogue à la clôture de la *maksoura* des mosquées du Maghreb et d'Andalousie (*sup.*, p. 35, 36; fig. 94).

Bien que l'ordonnance du plan, les aspects intérieurs et extérieurs et la clôture du sanctuaire placent Santa Cristina dans la famille des églises orientales du *genre* α (*sup.*, p. VIII, 32; fig. 3, 84, 86),

elle offre quelques caractères de la basilique latine. Qu'on la mette en parallèle avec Saint-Clément de Rome, — remanié au IXe s., mais dont tous les détails paraissent conformes aux vieilles traditions chrétiennes, — et l'on constatera que, dans les deux édifices, le cancel est élevé de quelques marches au-dessus de la nef, que d'autres marches sont encore nécessaires pour monter du cancel à l'abside (fig. 139). A Saint-Clément, le ciborium et l'autel sont protégés par une balustrade. De son côté, Santa Cristina présente une iconostase à trois arcades et, au-dessous de l'arcade centrale, trois dalles pleines, très ornées, auxquelles l'autel était adossé (fig. 139, 140). A qui étaient destinées les tribunes de San Miguel et de Santa Cristina ? On ne peut songer aux chanteurs, puisqu'ils devaient se tenir près des officiants. Elles étaient plutôt réservées aux femmes, qui, dès cette époque et longtemps après en Espagne, ne sortaient que sévèrement voilées, à l'imitation des femmes musulmanes. Tout milite en faveur de cette attribution : l'impossibilité dans une nef aussi petite que celle de Santa Cristina de séparer les fidèles des deux sexes, comme l'exigeaient alors les rites ; les exemples anciens et modernes des églises orientales où l'on transforme en une sorte de gynécée soit l'étage supérieur des collatéraux, soit une tribune en tête de la nef. Puis, à un mètre, environ, au-dessus des balustrades, il existe deux trous où s'engageaient les extrémités d'une solive. Comme la profondeur insuffisante des encastrements exclut



FIG. 132. — SAN MIGUEL DE LINO. TRIBUNE.
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 133. — SAN MIGUEL DE LINO. PILASTRE ET BASE DE COLONNE.
(Cliché de l'auteur).

l'hypothèse d'un tirant destiné à relier les murs latéraux, il est à penser que la solive servait à fixer un grillage de bois analogue aux *moucharabiés*, à l'abri duquel les femmes pouvaient se dévoiler et suivre le service divin sans risquer d'être vues.

L'ornementation de Santa Cristina fera l'objet d'une étude d'ensemble. Seules, les meurtrières du sanctuaire seront décrites ici en raison de leur caractère oriental très accusé (fig. 138). Elles sont forées dans une seule dalle, affectent la forme d'un rectangle allongé et sont couronnées d'un tympan décoré de chevrons, tandis que l'ébrasement se termine par un segment de cercle polylobé qui porte, gravées en creux, les cannelures d'une coquille de style sassanide (*sup.*, p. 40). Le Santo Cristo de la Luz (*inf.*, p. 90) présente ces mêmes meurtrières et, d'autre part, la même coquille et l'arc polylobé ont été signalés dans les palais sassanides et, en Asie, en Afrique, en Espagne, dans les plus anciens édifices musulmans (fig. 24, 33, 78, 100, — 29, 34, 99, 100).



FIG. 134. — SAN MIGUEL DE LINO. DÉTAIL DE LA PORTE PRINCIPALE. *(Cliché de l'auteur.)*

Santa María de Naranco est située à 100 mètres à peine de San Miguel de Lino (fig. 141, 144). Elle s'établit en plan sur un rectangle long de 20 mètres environ, large de 6, et comporte un rez-de-chaussée et un étage. Trois escaliers aboutissant à un porche occupent le milieu de la façade Nord. La volée centrale, qui masque l'une des trois portes du rez-de-chaussée, a été ajoutée après coup. L'étage supérieur consiste en une galerie voûtée en berceau, composée de onze travées. Sept répon-



FIG. 135. — SAN MIGUEL DE LINO. AJIMEZ DU TRANSEPT DE DROITE. (Voir fig. 131). *(Cliché de l'auteur.)*



Fig. 136. — Oviedo. — Ajimez de San Tirso.
(Cliché Hauser y Menet.)

dent à une salle centrale, et quatre, à deux pièces placées à ses extrémités. Trois portes cintrées, comprises entre des colonnes torses couplées, s'ouvrent dans chacun des murs de refend. On accède à la pièce située au levant par trois marches et, à celle du couchant (fig. 144), par une marche unique. Enfin, opposé au porche, il existait au Midi une sorte de terrasse couverte d'où le regard embrassait Oviedo, la vallée et les hautes montagnes qui les dominent. La salle centrale n'avait pas de fenêtres. Chacune des salles extrêmes, outre un *ajimez* pris dans le pignon, en comportait au contraire cinq. A Santa Cristina de Lena, les contreforts asturiens signalés dans les édifices précédents (p. 60) répondent aux colonnes intérieures et aux doubleaux du berceau. Ici, l'on observe encore la même liaison. En plus, le squelette formé par les contreforts, les colonnes, les arcs formerets et les doubleaux, est si bien étudié, les masses résistantes sont si correctement opposées aux forces destructives que l'on pourrait renverser les murs de clôture compris entre les formerets et les contreforts sans rompre l'équilibre. Les portions de voûte qui unissent les doubleaux constituent elles-mêmes un remplissage. C'est l'abandon des voûtes romaines inorganiques et concrètes et l'introduction des voûtes



Fig. 137. — Santa Cristina de Lena (Plan, fig. 12).
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 138. — SANTA CRISTINA DE LENA. — FENÊTRE POLYLOBÉE DE L'ABSIDE. *(Dessin de l'auteur.)*

nervées d'*origine perse* (*sup.*, p. 7, 8, 25 ; fig. 26, 30, 66) qui de deux siècles encore ne prévaudront pas dans le reste de l'Europe. Leur adoption par les architectes asturiens constitue un fait d'une importance archéologique si grande et, néanmoins, si méconnu qu'il a paru nécessaire d'y insister.

Les écus placés au centre des tympans, les liens qui relient les doubleaux à ces écus (fig. 142), les chapiteaux en forme de pyramide tronquée (comp. fig. 35) ainsi que les lions, les chasseurs et les molosses qui les ornent (fig. 143) sont des motifs de décoration communs à Santa Cristina de Lena et à Santa María de Naranco. Plusieurs se rattachent à des thèmes iraniens connus ou à des thèmes musulmans qui en dérivent.

Quelle était la destination première de Santa María ? Il ne s'agissait, semble-t-il, ni d'une église comme Santullano, San Miguel ou Santa Cristina, ni d'une chapelle-reliquaire analogue à la Cámara Santa, — l'édifice eût été trop grand et trop mal défendu pour lui confier de précieuses reliques. — En revanche, les dispositions du plan, la présence et l'orientation de la terrasse, une décoration naïve mais riche, tout fait songer à des pièces détachées d'un palais champêtre. La nef centrale aurait constitué la salle de réception, tandis que le monarque aurait occupé d'habitude la petite pièce de l'Ouest. Quant à celle de l'Est, bien reliée à la grande nef et, partant, facile à isoler au moyen de rideaux glissant entre les colonnes, elle aurait reçu un autel et servi d'oratoire,

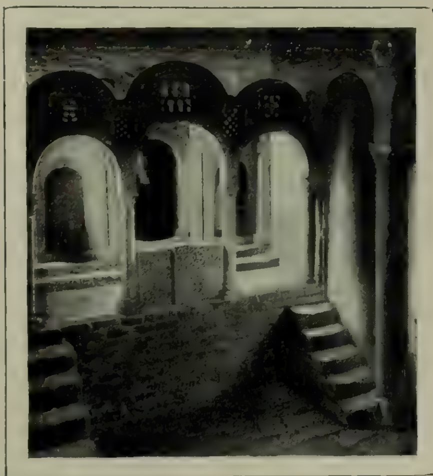


FIG. 139. — SANTA CRISTINA DE LENA (Plan, fig. 12). *(Cliché de l'auteur.)*



Fig. 140. — Santa Cristina de Lena. Appui d'autel (Voir fig. 139).
(Cliché Lacoste.

alors que les offices réguliers se célébraient à San Miguel. Telle est la disposition traditionnelle des petites chapelles palatines, décrites par Guillén de Castro dans *la Jeunesse du Cid.* Cette identification est confirmée par une inscription découverte dans le monument et par les chroniques de l'Albeldence et de Sebastián de Salamanca. Ces textes, contemporains de la construction, nous apprennent, en effet, que l'édifice désigné aujourd'hui sous le nom de Santa María était un palais entouré d'un jardin, que le palais avait été bâti et le jardin planté par Ramiro Ier et sa femme, la reine Paterna, sur le flanc de la montagne de Naranco, que le palais était très rapproché de San Miguel de Lino, élevé par les mêmes monarques, que l'église et le palais étaient voûtés et, enfin, que le palais comprenait un oratoire et un autel dédiés " à la glorieuse Sainte Vierge Marie ". Le Silence, qui vivait au XIe s., à Oviedo, dans le voisinage immédiat de Santa María de Naranco, sait, en outre, qu'à une date voisine de celle où il écrivait l'oratoire de la Vierge avait été ouvert au public et que le palais de Ramiro Ier avait été transformé en une église placée sous le même vocable de Sainte-Marie : *Palatium in Ecclesiam postea versum, Beata Dei Genitrix Virgo Maria inibi adoratur.*

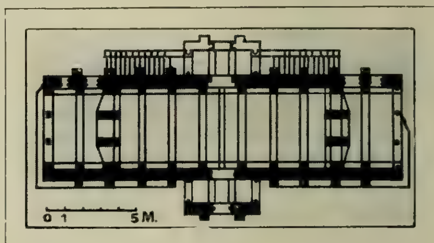


Fig. 141. — Environs d'Oviedo. Santa María de Naranco. Plan du premier étage.
(Levé et dessin de l'auteur.)

Trois églises voisines de Gijón — San Adrian, San Salvador de Valdedios et San Salvador de Priesca (IXe et Xe s.) — appartiennent encore au groupe asturien, mais elles doivent être mises à côté de Santullano et placées au nombre des basiliques latines orientales.

Les vieilles églises de Castille se distinguent des édifices asturiens par l'emploi des voussures outrepassées. Pour éviter toute confusion, elles seront classées sous le nom de *proto-mudéjares*, qui leur appartient à cause de leurs très grandes affinités avec les constructions musulmanes contemporaines et parce qu'elles sont antérieures de plusieurs siècles aux monuments *mudéjars* proprement dits (*inf.*, p. 132). A ce propos, il est un fait qu'il importe de bien préciser.



Fig. 142. — Santa María de Naranco. Retombée des arcs doubleaux. (*Cliché de l'auteur.*)

Quelques archéologues pensent que les voussures outrepassées étaient usuelles en Espagne dès l'antiquité et que les musulmans les empruntèrent aux Visigoths. Que les Romains, après les guerres parthiques, et les Visigoths, en relation avec l'Orient, aient connu le tracé des arcs outrepassés et en aient même usé dans la décoration, c'est possible ; du moins, les architectes y recoururent si rarement qu'il n'en existe pas d'exemples authentiques dans les édifices construits en Espagne avant l'invasion musulmane (Voir l'*ajimez* prétendu romain, fig. 145, et San Juan de Baños, p. 69). La preuve que ces arcs sont antérieurs à la conquête arabe tirée des *Étymologies* d'Isidore de Séville (lib. XV, cap. VIII, 9) n'est pas non plus acceptable. La définition de *Arcus* y repose en effet sur une sorte de concetti et ne saurait se traduire par *arc outrepassé*. D'ailleurs, comme la définition est générale (*Arcus et for-*



Fig. 143. — Santa María de Naranco. — Naissance des arcs, chapiteau, colonnes torses couplées. (*Cliché de l'auteur.*)



FIG. 144. — SANTA MARÍA DE NARANCO.
(Cliché de l'auteur.)

nices, dit le texte), elle impliquerait — à donner au mot *arcus* ce sens spécial d'*outrepassé* — que toutes les voussures, toutes les arches, toutes les voûtes visigothes étaient fermées aux naissances. Ce n'est pas admissible. En revanche, si l'on considère que l'arc outrepassé fut employé dans le Sud de la Perse dès le Ve ou le IVe s. avant J.-C. (fig. 97), que son trajet est jalonné vers l'Est depuis le Fars jusqu'au cœur du Turkestan chinois et, vers l'Ouest, jusqu'en Espagne, que du Levant au Couchant il apparaît accompagné des thèmes architectoniques et des motifs de décoration caractéristiques des arts iraniens (*sup.*, p. 2, 10, 14, 37 à 39), on est amené à placer le centre de propagation dans la région où convergent les cheminements à travers le temps comme à travers l'espace et à prétendre qu'il ne fut employé en Espagne qu'à dater du moment où il y fut importé par les musulmans.



FIG. 145. — AJIMEZ DE TOLÈDE.
(Seule, la colonnette est romaine.)

La première courbe outrepassée introduite fut, semble-t-il, le *fer à cheval* tel qu'il apparaît à Rabbath-Ammân (p. 14), ou, modifié par une brisure au sommet, comme à el Okhaïdher et à la mosquée de Touloun (fig. 32, 74). On le trouve dans l'Espagne chrétienne, à San Juan Bautista de Baños (fig. 146 à 148), antérieurement à l'an 900. Si l'on s'en rapporte aux fragments du musée de Mérida et à la mosquée de Cordoue (fig. 68, 195), les khalifes omeiyades substituèrent au fer à cheval l'arc de cercle outrepassé, qui eut tendance à se fermer vers la fin du IXe s. Le XIIe s. fut, au contraire, caractérisé dans l'Espagne musulmane par

un retour vers l'arc en fer à cheval ouvert, continu ou brisé au sommet (fig. 338 à 343, 420, 421, 424, 425) dont l'usage s'était perpétué en Afrique, et que les Almoravides apportèrent du Maroc (*inf.*, p. 159).

Les variations qu'éprouva la voussure dans l'Espagne musulmane se reflétèrent en Castille, en Aragon et en France — église de Germigny-des-Prés, Notre-Dame du Puy (fig. 215, 217). — Mais, à dater de l'an 900, au Sud des Pyrénées, et de l'an 1025, au Nord, on ne trouve plus guère, soit dans les monuments, soit dans les manuscrits (fig. 182, 183), que l'arc de cercle franchement outrepassé dont les architectes des derniers Omeiyades avaient vulgarisé l'emploi.

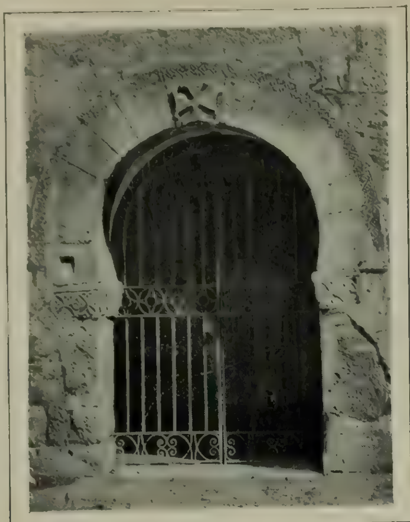


FIG. 146. — BAÑOS. — ERMITA DE SAN JUAN. PORTE EXTÉRIEURE.
(A droite et en haut, deux fragments de sculpture provenant de l'ancienne église visigothe.) (Cliché Lacoste.)

San Juan Bautista de Baños (province de Palencia) est une église célèbre parce que, sur la foi d'une inscription incrustée au-dessus de l'arc triomphal, les archéologues espagnols la font remonter à l'année 661 et au règne de Receswinth (fig. 146 à 151). La confusion paraît certaine. L'église à laquelle appartenait l'inscription a bien existé, mais le monument actuel n'a de commun avec elle que les substructions, les fûts de colonne et leurs chapiteaux. La preuve en est dans l'existence de l'ancien soubassement de hauteur irrégulière, — de 0 m. 10 à 1 m. 25, — qu'il est facile de distinguer, au dedans comme au dehors, à



FIG. 147. — BAÑOS. — SAN JUAN. NEF ET COLLATÉRAL, CÔTÉ DE L'ÉVANGILE.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 148. — Baños. — San Juan. Nef avant la restauration.
(Cliché Lacoste.)

son appareil, à ses matériaux de fort échantillon et son épaisseur beaucoup plus grande que celle des murs nouveaux. Ce soubassement existe sur presque toute la longueur du mur du collatéral droit, — côté de l'Épître (fig, 149, 150), — sur la tête du porche (fig. 146) et sur la partie du mur du collatéral gauche, — côté de l'Évangile, — qui s'y rattache (fig. 147, 151). La preuve d'une réfection quasi totale est encore inscrite sur la façade où entrent comme moellons deux fragments de sculpture provenant de l'édifice antérieur (fig. 146).

Quelle date peut-on assigner à San Juan ? Il est à présumer que l'église fut reconstruite dès que le pays devint calme, sans doute sous le règne d'Ordoño Ier (850-866) ou durant la vie de son successeur, Alonso III (866-910). Cette date est confirmée par le tracé en fer à cheval des grandes voussures, qui, dans les provinces chrétiennes, semble, en effet, antérieur à celui de l'arc de cercle outrepassé. Or ce dernier était d'un emploi général dès le début du xe s., comme le montrent les documents bien datés et, entre autres, l'église suivante.

San Miguel de Escalada est situé à 30 kilomètres au Sud-Est de Léon (fig. 152 à 157). L'église, qui occupe l'emplacement d'une abbaye visigothe ruinée vers la même époque que San Juan de Baños, fut construite par des moines expulsés de Cordoue à la fin du IXe s. et consacrée en 913 par Genadio, évêque



Fig. 149. — Baños. — San Juan.
(Cliché Lacoste.)

d'Astorga. Elle se compose d'une nef, de collatéraux, d'un cancel séparé de la nef par une iconostase (fig. 152, 156) semblable à la clôture de Santa Cristina de Lena (fig. 139), d'une abside, de deux absidioles et d'un porche latéral, analogue à ceux de San Salvador de Priesca et de San Salvador de Valdedios (*sup.*, p. 66). L'influence directe de l'architecture musulmane se reconnaît à la présence des modillons à copeaux (*inf.*, p. 90) et surtout à l'emploi systématique de l'arc outrepassé de la fin du khalifat, — substitué au fer à cheval des édifices précédents, — non seulement dans le tracé des voussures, mais dans celui des absides (fig. 152). Ces dispositions appartiennent toutes à la mosquée de Cordoue (fig. 94) et lui furent empruntées sans aucun doute. Mais, d'une manière plus générale, le prototype de la construction se trouve en Orient. Plusieurs églises de Lycaonie, entre autres celle de Sivri Hissar (fig. 84, 85), et, mieux encore, l'église souterraine de Tokale à Gueurémé (fig. 83), présentent les mêmes voussures outrepassées, le même cancel séparé de la nef par la même iconostase à trois baies, les mêmes absides sur plan circulaire outrepassé (*sup.*, p. 33). Je décrirai les phases du transport dans la conclusion de ce chapitre.



FIG. 150. — BAÑOS. SAN JUAN. CÔTÉ DE L'ÉPÎTRE.
(Cliché de l'auteur.)

Après leur expulsion de Cordoue, quelques religieux se réfugièrent, sans doute, à Santa Maria de Lebeña et à San Cebrián de Mazote, où ils bâtirent des églises dans le style de San Miguel. D'autres fondèrent Santiago de Peñalba (Asturies), qui



FIG. 151. — BAÑOS. — SAN JUAN. CÔTÉ DE L'ÉVANGILE.
(Cliché de l'auteur.)

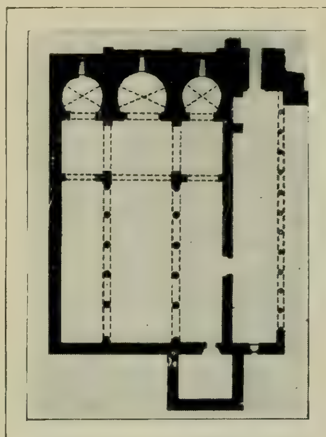


Fig. 152. — San Miguel de Escalada.
(Levé et dessin de l'auteur.)

fut consacré sous Ramiro II (930-950).

Deux édifices *proto-mudéjars* de la province de Soria sollicitent l'attention.

Le premier, Santa Maria de Melque (de l'arabe *melik* ou *moulk* : roi ou royaume), est une petite église du genre x dont le plan crucial se combine avec une abside en hémicycle couverte d'une demi-coupole. Une voûte d'arête dômicale sur le *crucero*, des voussures en arc de cercle outrepassé, des chapiteaux-tailloirs achèvent de la caractériser. Si toute idée de copie ne devait pas être écartée, on serait enclin à chercher par quelle voie ce plan est parvenu aux auteurs de la mosquée Verte de Brousse (1424 de J.-C.) et de la mosquée Bleue de Tauris (1450 de J.-C.). Il n'y eut pas de copie, mais ici non plus on ne doit pas invoquer le hasard. De prémisses communs (fig. 3, 6, 11, 15), les trois maîtres tirèrent les mêmes conclusions (fig. 10).

De toutes les constructions *proto-mudéjares*, il n'en est pas de plus inattendue que l'Ermita de San Baudelio (fig. 158 à 160). Ce petit monument, — dont les peintures, non moins intéressantes que l'architecture, seront décrites chap. IV — se compose d'une nef rectangulaire (7 m. 30 sur 8 m. 50) suivie d'une abside carrée (3 m. 50 de côté). L'abside est couverte en berceau. Sur la nef, on a jeté un tore coupé par les parois verticales de la pièce. Il est nervé et composé de huit demi-fuseaux opposés par le sommet, dont les bases rectilignes et horizontales s'appuient : quatre aux murs de la pièce et quatre sur des trompes d'angle. Quant aux nervures, elles sont en arc de cercle outrepassé, partent du sommet de l'octogone formé par les bases des

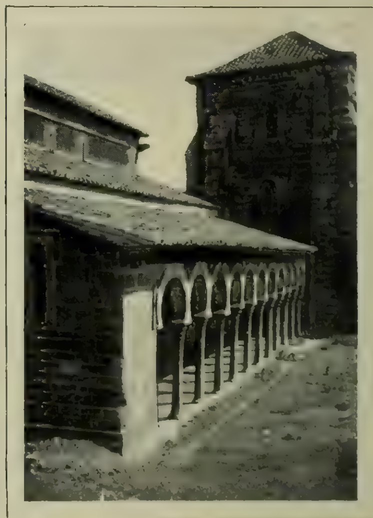


Fig. 153. — San Miguel de Escalada — Porche latéral.
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 154. — SAN MIGUEL DE ESCALADA. — PORCHE LATÉRAL.
(Cliché de l'auteur.)

fuseaux et aboutissent à une colonne centrale qui porte leur retombée (fig. 159). Pour si étrange qu'elle paraisse, cette voûte est le cas limite du thème irano-syrien $\alpha\beta$, d'où sortirent les édifices carrés à sanctuaire central et déambulatoire concentrique. Rapprochez les supports de l'anneau intérieur jusqu'à les fondre dans une pile unique (fig. 3, 6, 7, 8, 13, 15), et vous passerez de l'un quelconque d'entre eux à l'Ermita de San Baudelio.

L'examen des voussures moyennement fermées montre que l'Ermita remonte à la fin du IXᵉ s. et, par conséquent, à une période où la contrée était soumise aux musulmans. S'agit-il d'une petite mosquée du type persan (fig. 10) ou de l'unique église *mozarabe* que nous connaissions (*inf.*, p. 132) ? Les deux opinions peuvent se soutenir ; j'incline pourtant vers la seconde. L'on retrouve, en effet, à San Baudelio, les dispositions caractéristiques de Santa Cristina de Lena, y compris la tribune et les degrés qui séparent la nef d'avec le cancel, et le cancel d'avec l'abside.

Dès la libération du pays, au sud des Pyrénées, entre Jaca et Barcelone, de nombreux chantiers s'ouvrirent soit pour aménager des mosquées en églises — cathédrale de Gérone — soit pour restaurer d'anciens édifices religieux. C'est dans ce dessin que furent reconstruits San Miguel, San Pedro et Santa María de Tarrasa. Ces trois églises, héritières légitimes de l'ancienne basilique visigothe d'Egara, sont comprises dans une



FIG. 155. — SAN MIGUEL DE ESCALADA. — ÉGLISE ET ANCIEN COUVENT AVANT LA RESTAURATION.
(Cliché Lacoste.)

enceinte autrefois fortifiée et placée en dehors de la cité nouvelle. Toutes les trois présentent l'abside sur plan en arc de cercle outrepassé caractéristique de quelques églises préislamiques de Lycaonie (*sup.*, p. 33, 71) et, la mieux conservée, San Miguel, reproduit les dispositions essentielles des variétés irano-syriennes $\alpha\beta\delta$, $\alpha\beta'\delta$. En plan (fig. 13, comp. fig. 6, 7), San Miguel comprend un carré aux angles arrondis de 10 m. 80 de côté, traversé par une croix de 4 mètres de largeur et une abside en arc outrepassé. Les bras de la croix sont couverts en voûtes d'arête dômicales ; les triangles curvilignes ménagés aux angles et l'abside, en coupoles sphériques déformées, tandis qu'une coupole sur trompes nettement ébauchée domine la croisée des bras et l'ensemble de la construction (fig. 161, 162). La coupole repose elle-même sur les tympans de huit arcades en plein cintre très surhaussé et, par leur intermédiaire, sur huit colonnes, quatre massives aux angles, quatre moins lourdes au milieu des côtés. Enfin l'espace compris entre les bases des colonnes est occupé par une piscine (fig. 161) identique à celle du baptistère de Constantin (350 à 400 ap. J.-C. — Jérusalem, fouilles de 1910), piscine destinée au baptême par immersion qui fut administré en Catalogne jusqu'au



Fig. 156. — San Miguel de Escalada. Nef. Collatéral. Iconostase.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 157. — San Miguel de Escalada. — Abside et collatéraux vus de la porte.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 158. — Adoration des Rois Mages.
(*Abside de l'ermita de San Baudelio.*)
(*Cliché Hauser y Menet.*)

milieu du XIe s. Au-dessous de l'église, règne une petite crypte.

San Pedro est situé à quelques mètres de San Miguel (fig. 163). L'église a été souvent restaurée. Le chevet et la première travée de la nef appartiennent seuls à la construction primitive. Le chevet affecte en plan la forme d'un trilobe outrepassé. Le trapèze sur lequel il est tracé est couvert d'une demi-coupole sur trompes, à l'état d'ébauche (comp. fig. 161). Dans l'abside, se voit un fragment du pavement en mosaïque de style romain. Les dispositions primitives et générales de San Pedro font souvenir de celles de l'église syrienne de Qennaouât. La demi-coupole rappelle de très près les demi-coupoles sur trompes de Sarvistan. Quant à la travée de la nef, elle est identique à celles du Tag-è Ivan, du Kasr Kharâneh et du Koséïr Amra (fig. 26, 30, 81), avec cette particularité que des demi-berceaux, peut-être ajoutés après coup, couvrent les bas-côtés et amortissent la poussée des arcs doubleaux. Cet arc-boutement, dont l'origine apparaît à Sarvistan (fig. 24), est réalisé d'une manière parfaite dans les églises coptes du VIIe s.

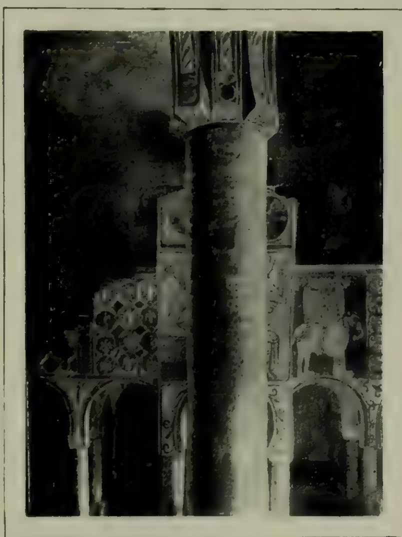


Fig. 159. — San Baudelio. — Pilier central, loge et tribune vus de l'abside.
(*Cliché Hauser y Menet.*)

Santa Maria fut l'objet d'une réfection à peu près complète entre les années 1100 et 1112. L'abside paraît plus ancienne que



FIG. 160. — SCÈNE DE CHASSE COURONNÉE D'UNE INSCRIPTION COUFIQUE.
(San Baudelio.) *(Cliché Hauser y Menet.)*

le reste de la construction. Elle a, du moins, été restaurée sur l'ancien plan en arc outrepassé.

L'intérêt longtemps méconnu et pourtant exceptionnel des églises de Tarrasa réside dans les plans d'origine nettement asiatiques, comme dans les dispositions des voûtes, des butées et des coupoles perses sur trompes — les premières en date que l'on rencontre en Espagne — mais l'étude définitive de ces formes ne pourra être entreprise, et les conclusions d'une importance capitale qu'il est permis d'en tirer ne pourront être déduites qu'à la fin du chapitre (p. 94 à 105).

San Danial de Gérone est un ermitage situé sur le Galligans, en dehors de la porte de San Pedro. L'emplacement et une chapelle qui s'y trouvait furent achetés 100 onces d'or par le comte Ramon Borrell (992-1018) pour y élever l'église actuelle que termina sa veuve, la comtesse Ermesendis. Ce renseignement est précieux parce qu'il date un monument crucial bien conservé où la coupole sur trompes prend sa forme définitive. Le clocher remonte, lui aussi, au début du XI[e] s. Il est carré, percé d'*ajimeces* et couronné de merlons sarrasins en escalier. San Pedro de las Puellas à Barcelone, San Pedro de Galligans à Gérone (fig. 164), San Juan et San Pablo à San Juan de las Abadesas, Santa Maria de Ripoll,



FIG. 161. — SAN MIGUEL DE TARRASA. COUPOLE SUR TROMPES. CUVE BAPTISMALE.
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 162. — SAN MIGUEL DE TARRASA (Voir plan, fig. 13).
(Cliché de l'auteur.)

Saint-Martin du Canigou (fig. 107), l'église d'Elne (fig. 165) et, en général, les églises romanes de Catalogne et de Castille (*inf.*, p. 79, 80, 112, 113) comme les mosquées, depuis la Tunisie jusqu'à Tolède, présentent ce *clocher-minaret* dont la grande mosquée de Damas offre un très ancien modèle (fig. 91).

San Nicolás de Gérone est une petite chapelle désaffectée, située comme San Danial sur le Galligans, mais à l'intérieur des remparts (fig. 14, 166). Elle réalise le type parfait des chapelles sur plan tréflé (*variété* α', fig. 4). A tous égards, San Nicolás est aussi habilement construit que San Pablo del Campo de Barcelone (fig. 167, 168), restauré sur ses fondations en 1117. Aussi bien, à quelques années près, cette date lui convient-elle. Maintenant, si l'on compare San Nicolás (premier quart du XIIe s.) à San Danial (premier quart du XIe s.) et San Danial à San Miguel et au chevet de San Pedro de Tarrasa, on a déjà le sentiment qu'il existe, entre les ébauches de Tarrasa et San Danial, un écart beaucoup plus grand qu'entre San Danial et San Nicolás et, par conséquent aussi, que San Miguel et l'abside de San Pedro sont très antérieurs au XIe s. L'existence à San Miguel d'une piscine baptismale, puis le fait qu'à San Miguel comme à San Juan de Baños les architectes ont assemblé d'une manière barbare les fûts de colonnes, les bases et les chapiteaux empruntés à des édifices visigoths détruits par les musulmans confirment dans une certaine

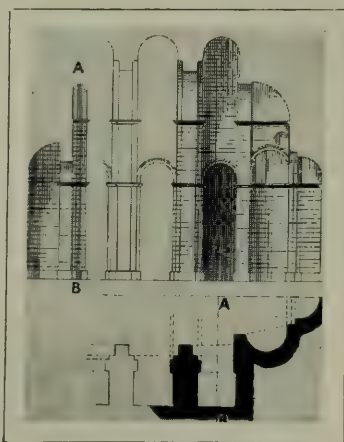


FIG. 163. — SAN PEDRO.
(Coupe trans. d'une demi-travée AB. Coupe long. et demi-plan au chevet et de la première travée.)

mesure cette attribution chronologique. L'on sait aussi que l'emploi systématique des absides en courbes outrepassées caractéristiques des trois églises de Tarrasa ne se rencontre que dans les églises *proto-mudéjares*, entre les années 850 et 1000 (*sup.*, p, 71, 74). Enfin des documents d'archive très précis attestent l'existence de la basilique visigothe d'Egara durant les VI[e] et VII[e] s., son remplacement par des églises nouvelles qui servaient au culte vers l'an 950 et la consécration en 1112 de Santa María restaurée.

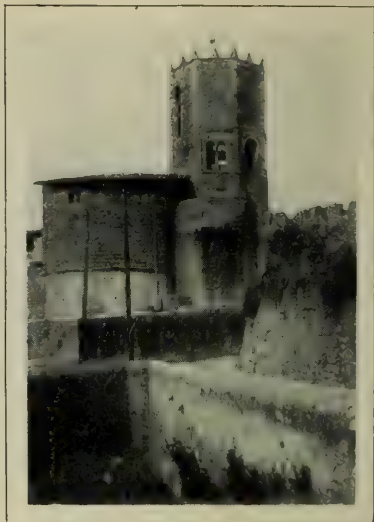


FIG. 164. — GÉRONE. — SAN PEDRO DE GALLIGANS. ABSIDE ET CLOCHER. *(Cliché de l'auteur.)*

De ces renseignements concordants, bien que empruntés à trois sources diverses, il résulte que la reconstruction des églises de Tarrasa, forcément postérieure à l'expédition que Louis le Débonnaire dirigea contre les musulmans de Catalogne au début du IX[e] s., doit être placée vers la fin de ce même siècle. Il est à présumer qu'elle fut commencée par Vilfredo el Belloso (864-898), dès qu'il eût terminé l'œuvre de délivrance entreprise par le roi de France et qu'il eût érigé le territoire de Barcelone en comté indépendant.



FIG. 165. — ELNE (PYRÉ.-ORIENT.). CLOCHER-MINARET. *(Cliché Labouche frères.)*

San Pablo del Campo de Barcelone (fig. 167, 168), auquel une allusion vient d'être faite, aurait été bâti en 914, si l'on s'en référait à une inscription placée près du cloître. En vérité, l'église située hors des murs fut sans doute détruite durant un retour offensif des musulmans et restaurée sur ses fondations en 1117. La façade est couronnée d'une sorte de fronton d'inspiration romaine et surmonté

lui-même d'une tourelle crénelée et d'une bretèche couverte destinée à défendre la porte. L'appareil militaire comprend encore un clocher octogonal construit au-dessus du dôme et des meurtrières qui s'ouvrent dans les absides. Les rampants du fronton et une sorte de corniche brisée sont soutenus par un cours de mâchicoulis aveugles. Le cloître est contemporain de la nouvelle église (fig. 168). Au lieu d'être en plein cintre et appareillés en claveau, les arcs sont polylobés — trois et cinq lobes — et montés par assises horizontales. L'origine orientale de cette forme et de ce mode de construction a été indiquée (p. 8, 39, 40).



FIG. 166. — GÉRONE. — SAN NICOLÁS. ABSIDE ET COUPOLE. *(Cliché de l'auteur.)*

Outre les édifices dont il vient d'être fait état, on trouve en Catalogne, sur le versant sud des Pyrénées orientales, de pauvres églises de villages, telles que celles de Pedret, de Sant Feliu de Boada, de Sant Feliu de Guixols, qui paraissent remonter à la fin du XI[e] s. Plusieurs, du type de Santullano (*sup.*, p. 57), se signalent par le plan des absides et les voussures en arc de cercle outrepassé. En cela, elles se rapprochent aussi de San Miguel de Escalada (*sup.*, p. 70). D'autres, également établies sur le plan de Santullano, sont représentées par Sant Climent et Santa Maria de Tahull consacrés " par l'évêque Ramondus les 10 et 11 décembre de l'année 1123 de l'Incarnation du Seigneur ". Leur intérêt réside dans les admirables peintures qui les décorent (fig. 264 à 268) et, aussi, dans le chapiteau-tailloir des colon-



FIG. 167. — BARCELONE. — PORTE DE SAN PABLO. *(Cliché de l'auteur.)*

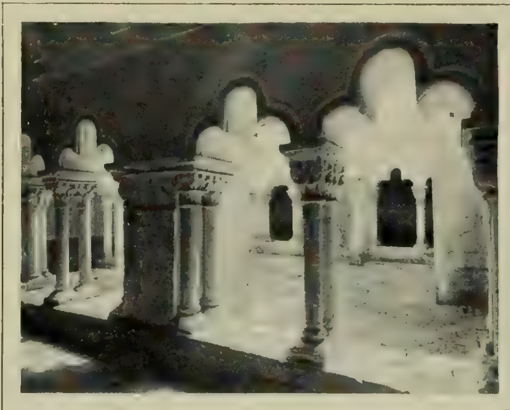


Fig. 168. — Barcelone. — Cloître de San Pablo. (Cliché Lévy.)

nes intérieures, dans le clocher-minaret de style oriental très caractérisé et dans les charpentes traditionnelles des nefs, composées de fermes rapprochées où le poinçon repose sur l'entrait. C'est une forme très ancienne introduite en Espagne par les charpentiers musulmans (*inf.*, p. 163) à laquelle les Romains avaient renoncé dès l'époque de Vitruve. L'emploi général de pareils motifs de construction témoigne de la profonde pénétration et de la longue durée des influences orientales.

Bien qu'appartenant à la période romane, quelques autres églises catalanes se relient d'une manière trop directe aux groupes *proto-mudéjars* pour les en détacher. De ce nombre est la *colegiata* de San Juan de las Abadesas (Catalogne), fondée par Vilfredo el Belloso, vers l'époque où il restaurait les églises de Tarrasa, et consacrée en 1150 (fig. 169 à 171). Elle pourrait passer pour le prototype des églises occidentales à déambulatoire et à chapelle absidiale, s'il n'était manifeste que l'on n'avait pas songé d'abord à réaliser cette disposition. Autrement, l'on eût ménagé des passages moins étroits autour des piliers du chœur. Assurément, l'auteur du projet prit pour modèle une construction analogue à San Pedro de Tarrasa. Mais, lorsque les murs furent montés et qu'il s'agît de couvrir le cancel, l'architecte qui dirigeait les travaux n'osa pas tourner une demi-coupole d'une portée inusitée (16m. 50 contre 4m. 50 à Tarrasa)



Fig. 169. — San Juan de las Abadesas. L'église et une tour de l'enceinte.

et lui substitua des berceaux qu'il fit reposer sur quatre piles construites dans le prolongement de la nef, quitte à étrangler le déambulatoire ainsi créé et à masquer l'entrée des absidioles. En l'état actuel, le sanctuaire est compris entre ces quatre piles et deux pilastres réunis latéralement par des arceaux, sur le tympan desquels reposent un berceau plein cintre et les segments de berceau du déambulatoire. La nef prolongée jusqu'au chevet domine d'autant le cancel que celui-ci est au-dessus des branches du transept. Enfin deux énormes massifs de maçonnerie interposés entre le transept et le chevet rendent inébranlable cette partie de la construction.

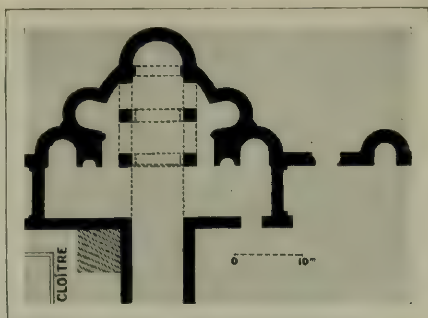


FIG. 170. — SAN JUAN DE LAS ABADESAS. CHEVET DE L'ÉGLISE. AMORCE ET TOUR DE L'ENCEINTE FORTIFIÉE. *(Levé et dessin de l'auteur.)*



FIG. 171. — SAN JUAN DE LAS ABADESAS. INTÉRIEUR DU TRANSEPT. *(Cliché de l'auteur.)*

Comme la majorité des monastères élevés dans les régions où les religieux redoutaient des attaques de vive force, la *colegiata* était engagée dans une enceinte fortifiée. L'on voit encore les amorces de la courtine qui prolongeait le mur extérieur du transept — côté de l'Épître — et l'une des tours qui la flanquaient (fig. 169, 170) tandis que le chevet remplissait à gauche la même fonction.

San Pedro de Gérone (fig. 164) présente quelques analogies avec la *colegiata* de San Juan. L'église située sur le Galligans existait au Xe siècle. Quand Ramon Berenger IV, comte de Barcelone (1113-1131), fit construire la partie de l'enceinte de Gérone qui, du sommet couronné par la cathédrale, descend dans la vallée du Galligans, les ingénieurs dirigèrent le rempart vers San Pedro et,

l'appuyèrent à l'abside, qu'ils transformèrent en tour défensive. Peu de temps après, l'église fut donnée par le comte au couvent bénédictin de Sainte-Marie de la Crassa, compris dans le diocèse de Carcassonne. L'abbé, qui était le propre frère de l'évêque, démolit une partie des constructions anciennes,



FIG. 172. — GÉRONE. — CLOÎTRE DE SAN PEDRO.

les remplaça par une large nef flanquée de bas-côtés couverts en demi-berceaux, refit le transept du côté de l'Évangile et restaura les parties conservées. Un petit (fig. 172) cloître remontant à une époque voisine de la restauration est joint à l'église. Un cours de mâchicoulis le couronne. Cette décoration empruntée à l'architecture militaire de l'Orient restera classique durant la période romane.

Santa Maria de Ripoll, située au Sud de San Juan de las Abadesas, remonte pour ses parties les plus anciennes aux Xe et XIe s. L'édifice actuel a été construit à la fin du XIXe s. par Elias Rogent, l'architecte de l'Université de Barcelone. Les seuls témoins de la richesse de l'ancienne abbaye sont le porche (fig. 173, 244) et le cloître à deux étages (fig. 174 à 176). Ce dernier est de style roman. Il se pourrait néanmoins qu'il n'ait été terminé qu'au XIIIe s. Le beau cloître de l'église d'Elne (Pyrénées-Orientales) serait dans le même cas (fig. 177). Ces survivances sont fréquentes en Espagne.

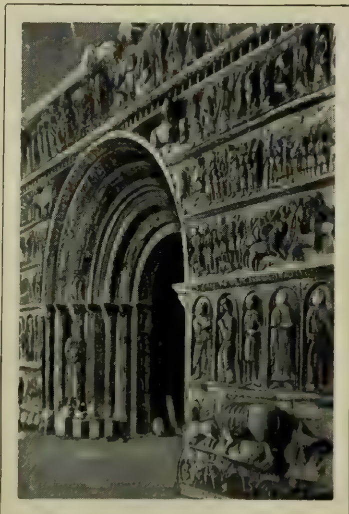


FIG. 173. — RIPOLL. — PORCHE DE L'ÉGLISE.
(Cliché de l'auteur.)

La Catalogne tant française qu'espagnole possède trois autres grands édifices religieux, Saint-Martin du Canigou (fig. 107, 178), l'église d'Arles-sur-Tech et San Pedro el Viejo

de Huesca de la famille de Santa Maria de Ripoll. Saint-Martin aurait été fondé en 1001. En tout cas, la bulle d'institution canonique fut envoyée en 1011 sous le pontificat de Sergius IV. L'église comporte trois nefs, une abside et deux absidioles en hémicycle et un énorme clocher crénelé de style musulman. A l'intérieur, la nef est séparée des bas-côtés par des arcades sur colonnes. Les fûts paraissent empruntés à un édifice romain. Les chapiteaux taillés en pyramide rectangulaire tronquée ont la forme qu'ils présentent à San Miguel de Lino (*sup.*, p. 61) et dans les *ajimeces* des clochers-minarets de la région. Ils sont couverts sur leurs faces de gravures de style archaïque, rappelant celles des églises asturiennes. Soit autour du clocher, soit au sommet du mur extérieur des absides, règne une ligne de mâchicoulis. Sur le tympan du portail de San



Fig. 174. — Ripoll. — Cloître a deux étages de l'église conventuelle.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 175. — Ripoll. — Chapiteaux du cloître.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 176. — Ripoll. — Chapiteaux du cloître.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 177. — Elne (Pyrénées-Orientales). Le cloître. *(Cliché Labouche frères.)*

Pedro el Viejo de Huesca subsiste un ornement, le chrisme (fig. 179), qui semble très ancien en Espagne comme en France. On ne saurait cependant arguer de sa présence — il provenait peut-être d'un autre point de la province — pour faire remonter la construction de l'église à une époque antérieure à la prise de Huesca (1094). Dans son ensemble, comme dans ses détails, San Pedro el Viejo de Huesca appartient au second quart du XIIe s.

La sculpture proto-romane est connue par les petits bas-reliefs qui décorent San Miguel de Lino, Santa Maria de Naranco, Santa Cristina de Lena, San Pedro de Nave, Saint-Martin du Canigou (fig. 129, 133, 134, 140, 142, 143, 178) et par des pierres tombales (fig. 180). Certains sujets (fig. 133, 134) semblent empruntés à des diptyques païens ou chrétiens ; d'autres (fig. 142, 143, 180), à des ivoires orientaux dont ils ont gardé le style et la technique (*inf.*, p. 100).



Fig. 178. — Saint-Martin du Canigou (Pyrénées-Orientales). Nef et collatéraux. *(Cliché Kiechle.)*

Les premières manifestations de la peinture ne sont pas de date assez certaine pour être étudiées dans ce chapitre. Il en va tout autrement des miniatures des manuscrits dits visigothiques, en raison des caractères employés. Elles sont exécutées sur velin.

Le *manuscrit Comes* (B. N. de Madrid, An. 744-756), le *missel* de *San Millan de la Cogulla* (Acad. d'Hist. de Madrid, IXe s.), la grande *Bible de San Isidoro de Léon* (vers 960) sont parmi les premiers en date. Le trait est aussi

sauvage que l'enluminure est barbare.

Viennent ensuite les *Commentaires de saint Beatus de Liébana sur l'Apocalypse.* Le plus ancien texte (975) se trouve à Gérone. Il est signé par le scribe : *Senior presbiter scripcit,* et par le peintre, une femme : *Ende pintrix et Dei adjutrix.* La copie dite de *San Millan de la Cogulla* (Acad. d'Hist. de Madrid) est de la fin du xᵉ s. Celle de la Bibliothèque Nationale de Madrid (fig. 181, 182, 183) porte la signature du copiste : *Facundus scripsit,* et la date " 1085 de l'ère d'Espagne (1057 de J.-C.) ". Les fonds des miniatures sont disposés par zones horizontales de couleurs différentes : pourpre, bleu, vert, jaune, gris. La meilleure copie des *Commentaires de Beatus* (comp. fig. 182 avec 187) appartient à la Bibliothèque Nationale de Paris (lat. 8878). Elle offre de nombreuses compositions d'un dessin ferme et hardi (fig. 184 à 188). Ces quatre manuscrits sont de style *proto-mudéjar.* L'arc de cercle outrepassé (fig. 182, 183) et les revêtements polychromes en faïences de style persan (fig. 183) entrent dans la représentation des édifices ; les cavaliers sont montés sur des selles arabes ; le croissant figure sur les harnais ; la formule sacramentelle de l'Islam et des sourates en beaux caractères carmatiques ou coufiques s'y combinent avec des ornements d'allure occidentale et des inscriptions latines (fig. 185).



FIG. 179. — CHRISME. (*San Pedro el Viejo de Huesca.*) (*Cliché de l'auteur.*)



FIG. 180. — DALLE SÉPULCRALE DE STYLE SASSANIDE (*inf.* : p. 100) (*Cámara Santa d'Oviedo.*) (*Cliché Hauser y Menet.*)

A côté des Commentaires, se placent le *Códice Vigilanus* (976) et le *Códice Emilianus* (980) de la Bibliothèque de l'Escorial (fig. 189). Le premier renferme de nombreux portraits, notamment ceux du



FIG. 181. — " *Ubi Mulier sedet super Bestiam* ".
COMMENTAIRES DE BEATUS
SUR L'APOCALYPSE.
(Bibl. Nat. de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

scribe Vigila et de ses collaborateurs *Sarraceno y el oltro Garcia*, et une vue des murailles et de deux églises de Tolède revêtues de faïences polychromes (comp. fig. 183). Les miniatures du second ne sont pas terminées. Le dessin est encore naïf ; les yeux trop grands dévorent les figures ; les extrémités sont de proportions démesurées. On retrouvera dans les primitifs catalans (fig. 259 à 268) quelques-uns des caractères que présentent ces œuvres.

L'orfèvrerie et le mobilier religieux sont représentés par des objets d'une réelle valeur artistique. Ils se trouvent à peu près tous dans le trésor de la Cámara Santa d'Oviedo.



FIG. 182. — " *Vox clamantis in deserto : Parate viam Domino.* "
BEATUS. *(Bibl. Nat. de Madrid.)*
(Cliché Lacoste.)

La Croix des Anges (*Cruz de los Ángeles*, fig. 191) et la croix de la Victoire (*Cruz de la Victoria*, fig. 190), avec leurs bras légèrement évasés vers le sommet, rappellent la croix du trésor de Guarrazar. La Croix des Anges fut donnée, dit-on, à la cathédrale par Alonso II (792-842). C'est un travail de filigrane d'une délicatesse exquise, au milieu duquel sont incrustés des rubis cabochons et des gemmes gravées.

La Croix de la Victoire est en bois. Alonso III (866-910) la fit couvrir d'or ciselé et de pierres précieuses.

Le reliquaire de sainte Eulalie (*arca de Santa Eulalia*) est surtout

intéressant par l'inscription coufique du couvercle. Si l'on s'en réfère au style général, aux allusions faites dans cette inscription et au protocole du monarque, elle doit remonter au règne d'Alonso VI (1073-1108).



Fig. 183. — " *Ubi Babilon. id est iste mundus ardet.* " Beatus. *(Bibl. Nat. de Madrid.)* *(Cliché Lacoste.)*

Le coffre des Saintes Reliques (*arca de las Santas Reliquias*) est composé d'éléments hétérogènes. Il semble que les apôtres gravés sur le couvercle portent des vêtements décrits par saint Isidore et que l'inscription latine soit également du VIe ou du VIIe s. En revanche, le Sauveur, les anges qui l'accompagnent, l'inscription coufique qui les encadre ainsi que la monture du reliquaire furent exécutés sous le règne d'Alonso VI, en même temps que le reliquaire de sainte Eulalie.

Arts musulmans. — Les plus anciens fragments d'architecture musulmane espagnole proviennent de Mérida (fig. 192 à 194). Comme la ville visigothe fut saccagée par Mousa en 713 et que la ville arabe fut détruite et pillée par les chrétiens en 835, ces fragments remontent au milieu du VIIIe s. L'emploi du *naskhi* dans les inscriptions confirme cette date. Parmi les vestiges recueillis, figurent des antes ornés de leurs chapiteaux et dont la face est couverte de sculptures décoratives, des *ajimeces* avec leurs claires-voies de pierre, des coquilles cannelées, des chapiteaux de pilastre pareils à ceux du Tag-è Bostan et aux décors de l'aiguière de Saint-Maurice (fig. 58) et des enlacements d'ogives persanes dont le tracé apparaît pour la première fois à el Okhaïdher. Outre les fragments réunis dans le musée, il en est deux très beaux provenant d'un



Fig. 184. — Adam et Ève. Beatus. *(Bibl. Nat. de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*

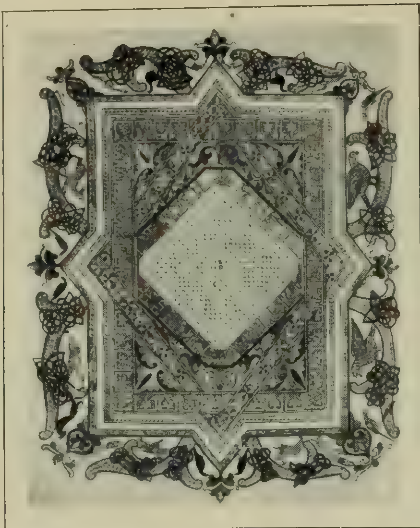


Fig. 185. — " *Allah seul est Dieu...* " Beatus. *(Bibl. Nat. de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*

monument ruiné et réemployés comme matériaux à la réparation de l'escalier souterrain qui conduit à une source profonde (fig. 193, 194). Quelques motifs d'un caractère occidental furent empruntés aux monuments visigoths ou à l'architecture hellénistique ; les autres se rattachent aux arts de l'Orient préislamique.

La mosquée de Cordoue, d'un demi-siècle plus moderne que les édifices de Mérida, fut commencée par Abd er Rahman en 785 (fig. 68, 94, 195). Mais trois ans après, à la mort du monarque, les travaux furent suspendus. Repris en 793 par Hichâm I[er], fils et successeur d'Abd er Rahman, ils furent terminés en 766. En cet état, la mosquée comprenait la nef du *mihrab* et dix nefs collatérales de moindre largeur, divisées en douze travées par des files de colonnes.

Abd er Rahman II (833-848 de J.-C.) ajouta vers le Sud sept nouvelles travées aux onze nefs existantes et fit un second *mihrab* et une *maksoura* voûtée en coupole qui existe encore.

Un siècle plus tard, Hakem II el Mostansir Billâh (987-990 de J.-C.), ayant trouvé la mosquée insuffisante, augmenta de nouveau sa profondeur de quatorze travées et construisit la *maksoura* et le *mihrab* actuels (961-967). Enfin, sous Hichâm II, son célèbre *hâdjib* (général en chef, vizir), el



Fig. 186. — " *Dominus in nubibus et vident eum inimici ejus et qui eum pupugerunt.* " Beatus. *(Bibl. Nat. de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*



FIG. 187. — EVANGILE DE SAINT LUC. BEATUS. *(Bibl. Nat. de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*

Mansoûr, élargit la mosquée vers l'Est et fit régner huit nouvelles nefs sur toute la hauteur de l'édifice (987).

Des arcades doubles en hauteur soutiennent un plafond horizontal aux solives et aux entrevous peints et dorés. A partir du joint de rupture, leurs voussoirs sont alternativement roses et blancs. Les colonnes en porphyre, en jaspe et en marbre précieux proviennent de monuments romains et visigoths. Jusqu'à Nîmes, jusqu'à Narbonne, jusqu'à Carthage, dont les édifices furent mis à contribution.

Les parties les plus somptueuses de la mosquée sont la *maksoura* clôturée et le *mihrab* saillant qui lui fait suite. Ornés de marbres précieux, décorés de mosaïques byzantines, entourés d'un réseau d'arcades polylobées qui s'entre-croisent et se superposent, ils réalisent une disposition canonique des églises orientales (*sup.*, p. 30 à 33, 35, 36; fig. 83). La travée centrale de la *maksoura* est couverte d'une coupole sur trompes, analogue à celle de l'église arménienne d'Akhpat (fig. 89). Ses nervures, qui dessinent une étoile sphérique à huit pointes et reportent la poussée sur les angles de la pièce, comprennent, entre les pointes, huit baies dans lesquelles sont encastrées des dalles ajourées. De son côté, le *mihrab*, dont le plan en courbe outrepassée a les mêmes attaches



FIG. 188. — « *Quartus angelus effudit fialam suam super solem* ». BEATUS. *(Bibl. Nat. de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*

orientales que celui des absides *proto-mudéjares* (*sup.*, p. 71, 74), est couvert d'une coquille cannelée de style sassanide, sculptée dans une dalle de marbre (*sup.*, p. 40). Les contreforts extérieurs et les modillons à copeaux sont encore à signaler.



Fig. 189. — Codice Vigilanus. (*Bibliothèque de l'Escorial.*) (*Cliché Lacoste.*)

La splendeur de la mosquée de Cordoue et des palais élevés par les Omeiyades, soit dans leur capitale, soit à Medinet ez Zahrâ, en fit des modèles qui furent copiés jusqu'au jour où leur renom le céda à celui des palais andalous.

L'Aljaferia de Saragosse (fig. 196, 197, 198) fut construit dans les dernières années de l'occupation musulmane (entre 1039 et 1081). La fantaisie s'y donne encore plus libre carrière que dans la *maksoura* de la mosquée de Cordoue. Les arcs polylobés s'enlacent, se nouent et se déroulent avec la souplesse d'un ruban ; des ornements délicats fleurissent les membres saillants de l'architecture.

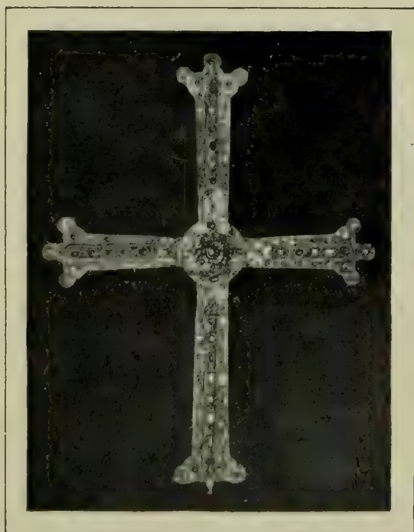


Fig. 190. — Croix de la Victoire. (*Cathédrale d'Oviedo.*) (*Cliché Lacoste.*)

Tolède, la capitale des Visigoths, fut également favorisée par les chefs musulmans. De la période où la ville reconnaissait l'autorité des émirs de Cordoue, il reste encore divers fragments d'architecture et deux anciennes mosquées : le Santo Cristo de la Luz et las Tornerias.

Le Santo Cristo de la Luz (*variété* $\alpha\beta\delta$) se compose en plan d'un carré traversé par une croix (fig. 199). A l'intersection de la nef et du transept, s'élève une coupole nervée du style de Cordoue. Les colonnes, grossier assemblage de fûts et de chapiteaux disparates, rappellent celles de Santullano. Les fenêtres poly-



FIG. 191. — CROIX DES ANGES.
(Cathédrale d'Oviedo.)
(Cliché Lacoste.)

lobées, montées en tas de charge, ressemblent aux meurtrières de Santa Cristina de Lena (fig. 138) et sont identiques aux baies des mosquées de Sâmarrâ (fig. 99). Malgré les multiples modifications apportées au Santo Cristo (la dernière restauration fut effectuée vers 1830), le caractère des parties anciennes montre que la mosquée aurait été construite au milieu du Xe s.

Un édifice de Palma (île de Majorque), la casa Font y Roig (fig. 8, 200) désigné sous le nom de *Bains Maures* et non moins précieux que le Santo Cristo, appartient lui aussi à l'époque du khalifat. Les voûtes — coupole sur trompes, berceaux, voûtes d'arêtes — reposent par l'intermédiaire d'arcs outrepassés sur douze colonnes disposées elles-mêmes suivant les angles et les côtés d'un carré central. On reconnaît, dans cet ensemble, une nouvelle variété du thème $\alpha\beta$ du palais de Sarvistan (fig. 3, salle B).

Arts mineurs. — Entre autres artistes mésopotamiens et persans appelés en Espagne par les khalifes de Cordoue, il vint des sculpteurs sur ivoire d'une incomparable habileté. Leurs plus anciennes œuvres portent le nom d'Abd er Rahman III (912-951 de J.-C.). Ce sont deux coffrets à bijoux exécutés pour une fille du monarque (Musée de Burgos) et pour Saïdet Allah, l'une de ses femmes (fig. 203). La belle décoration florale de ce dernier et, en particulier, les pal-



FIG. 192. — AU SECOND PLAN, SCULPTURES MUSULMANES.
(Musée de Mérida.) (Cliché de l'auteur.)



Fig. 193. — Pilier décoré. Puits de Mérida. *(Cliché de l'auteur.)*

mettes aux tiges entrelacées semblables à des ailes affrontées du *férouer*, sont de style sassanide (*sup.*, p. 17).

L'art au temps d'el Hakem II el Mostansir Billâh (961, 976 de J.-C.), dont le règne répond à la construction du *mihrab* de Cordoue, est représenté par un grand nombre de pièces. Le grand coffret de la cathédrale de Pampelune passe, à juste raison, pour la plus précieuse (fig. 201). Des médaillons polylobés (comp. fig. 38) sont occupés par des scènes d'intérieur, de chasse ou de bataille où persiste, bien qu'atténuée, l'influence des arts sassanides. Au bas du couvercle, une belle inscription coufique apprend que le coffret fut exécuté pour Abd el Melik ben el Mansoûr en 395 (1005 de J.-C.). La cathédrale de Braga (Portugal) possède un second coffret d'ivoire au nom de ce même personnage.

Après les ivoires du règne d'Hicham II, viennent par ordre de date deux cassettes commandées à un artiste de Cuenca, Abd er Rahman ben Zayan, qui jouit d'une longue célébrité. La plus ancienne (1026 de J.-C.) est au musée de Burgos ; la seconde (1050 de J.-C.), en ivoire découpé sur fond de cuir doré (fig. 202), rivalise de grandeur avec le coffret de Pampelune. L'olifant dit de Gaston de Béarn (fig. 204) et une cassette (fig. 207) remontant à l'époque de la décadence de la principauté de Tarifa (fin du XIe s.) sont encore à citer ; cette dernière en raison du bel emploi de l'ivoire dans la marqueterie.



Fig. 194. — Linteau décoré. Puits de Mérida. *(Cliché de l'auteur.)*

Indépendamment des pièces destinées aux princes musulmans, les sculpteurs sur ivoire firent pour les chrétiens des châsses et des croix processionnelles. De ce nombre, sont la châsse de San Millan (fig. 205, 206) offerte

par Don Sancho III el Mayor (1010-1038) à San Millan de la Cogolla (province de Rioja) et la célèbre croix de San Fernando (1230-1252) provenant de San Isidoro de Léon. Les ivoires de la châsse sont de style *proto-mudéjar*. La croix (fig. 208, 209) porte deux inscriptions. Sur l'une, placée au-dessous du Christ, on lit :



FIG. 195. — CORDOUE. — INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE. (V. fig. 68, 94.) *(Cliché Anderson.)*

Ferdinandus Rex, Sancia Regina. Une belle cuve en marbre pour ablutions commandée par el Mansour, *hâdjib* de Hichâm II (fig. 211) et un cerf aquamanile en bronze (fig. 210), trouvés dans les ruines de Medinet ez Zahrâ (env. de Cordoue), remontent à la même époque que les coffrets d'ivoire et prennent place à leur côté.



FIG. 196. — SARAGOSSE. — ARCADES DE L'ALJAFERIA. *(Cliché Lacoste.)*

Le musée de Vich possède une collection de soies orientales d'autant plus précieuses qu'elles semblent avoir été rapportées de Valence par l'évêque Bernardo Calvo, qui commandait le contingent levé dans son diocèse quand Jaime Ier d'Aragon reconquit la ville sur les musulmans (28 septembre 1238). La basilique de Saint-Sernin de Toulouse et le musée de Cluny conservent des morceaux semblables à ceux de Vich provenant peut-être du même butin (fig. 212). En général, ils sont caractérisés par des animaux affrontés et par des plantes stylisées rappelant la décoration des étoffes sassanides et des plus anciens ivoires musulmans. Au centre de médaillons que bordent des lions passants, l'un d'eux

offre l'image de Ghilgamech, l'Hercule de l'antique Chaldée (fig. 213). Les couleurs usuelles sont le rouge carminé, le jaune d'or, le gros vert, le bleu tirant sur l'indigo et le gris. Ces tissus sont en soie et ont conservé un éclat et une harmonie dignes de la réputation que les ateliers perses avaient conquise.

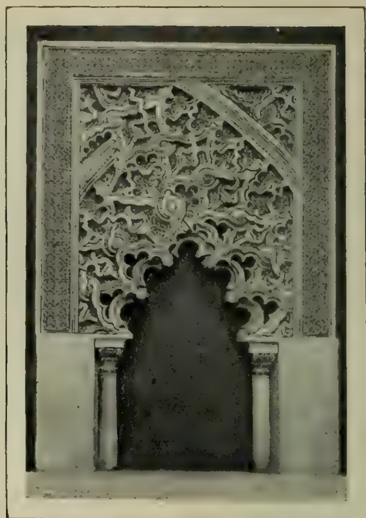


Fig. 197. — Saragosse. Arcade polylobée de l'Aljaferia. *(Cliché Lacoste.)*

Le moment est venu de déduire les conséquences que comporte l'analyse des édifices chrétiens et musulmans dont l'Espagne s'enrichit entre les VIIIe et XIe s. L'étude comparée de l'église et de la mosquée et les monographies particulières sur lesquelles elle repose la laissent pressentir. D'une manière générale, il ne peut s'élever de doutes que sur l'origine orientale de certains thèmes asturiens, castillans et catalans. Peut-être quelques-uns étaient-ils nationalisés en Occident dès l'époque romaine et d'autres, adoptés par Byzance, furent-ils introduits en Espagne durant le règne des monarques visigoths. En tout cas, il en est qui ne furent usités ni à Rome, ni à Byzance durant la période antérieure à la conquête arabe de l'Espagne et ne furent employés que dans les édifices irano-syriens. Ce sont de beaucoup les plus nombreux, les plus apparents et les plus caractéristiques. Dans cette catégorie, rentrent la coupole sur trompes, la voûte nervée du Tag-è Ivan, du Kasr Kharâneh et du Koseïr Amra (fig. 26, 30, 81), l'arc-boutement du berceau axial (*variété* γ') des palais de Sarvistan, de Mchatta et d'el Okhaïdher (fig. 3, 4, 24, 32), les contreforts extérieurs



Fig. 198. — Saragosse. Arcade polylobée de l'Aljaferia. *(Cliché Lacoste.)*

(*sup.*, p. 2, 8, 10), les courbes outrepassées, soit en plan (fig. 83, 85), soit en élévation (*sup.*, p. 67 à 69), les arcs polylobés (fig. 29, 34, 36, 38), les dispositions cruciales α, α', $\alpha\delta$, $\alpha\beta$, $\alpha\beta\delta$ des palais de Sarvistan et de Mchatta et du *Prætorium* de Phæna (fig. 6, 78) reproduites à San Miguel de Lino (fig. 11, 131 à 134), à Santa Cristina de Lena (fig. 12, 137 à 140), à San Pedro (fig. 163) et à San Miguel de Tarrasa (fig. 13, 161, 162). On ne saurait non plus rattacher à l'art byzantin ni les clochers-minarets (*sup.*, p. 76), ni les modillons à copeaux (*sup.*, p. 71, 90), ni les bandeaux en dents de scie, ni Saint-Génis-des-Fontaines (Pyrénées-Orientales, 1020-1021), qui appartient au groupe catalan de Pedret, de Sant Feliu de Boada et de Sant Feliu de Guixols (*sup.*, p. 79). Sur le puissant linteau de la porte, sont représentées des arcades en arc de cercle outrepassé qui abritent les apôtres et qui sont interrompues par deux cercles sécants, à l'intérieur desquels trône un Christ en Majesté (fig. 214). Non seulement les architectes du Bas-Empire n'usèrent pas des voussures outrepassées, mais leurs sculpteurs répugnèrent longtemps à modeler des images divines.



FIG. 199. — TOLÈDE. — SANTO CRISTO DE LA LUZ. *(Cliché Lacoste.)*

La pénurie de motifs byzantins caractérisés dans les édifices proto-romans de l'Espagne était la conséquence de la conquête arabe. Maîtres du littoral méditerranéen, avec des postes avancés en Sicile et dans les Baléares, les musulmans avaient rendu la naviga-



FIG. 200. — PALMA. — CASA FONT Y ROIG (Voir plan fig. 8).



Fig. 201. — Coffret d'ivoire d'Abd el Melick. *(Cathédrale de Pampelune.)* *(Cliché Hauser y Menet.)*

tion si périlleuse que les échanges maritimes entre les ports de l'Orient et de l'Occident avaient cessé et que de nouveaux courants s'étaient établis par l'Archipel et l'Adriatique. Les marchandises venant de Byzance étaient déchargées à Venise, prenaient la voie de terre jusqu'à Milan et Gênes et traversaient la France en écharpe pour être embarquées de nouveau à La Rochelle, quand elles étaient à destination de la Bretagne, des Flandres ou de l'Angleterre. Et de fait, les monuments occidentaux influencés par l'architecture byzantine se rencontrent dans deux zones qui se raccordent à l'exarchat de Ravenne. L'une épouse les rives du Rhin et aboutit à Reichenau et à Aix-la-Chapelle. L'autre répond aux territoires d'Arles et de Narbonne, s'étend sur le Périgord, comprend Cahors, Angoulême, Montmoreau, et atteint dans le Nord Fontevrault (Maine-et-Loire) comme limite extrême. Les écoles rhénanes reflétèrent bien vers le Sud quelques rayons de la civilisation artistique de Byzance, — les peintures murales des plus anciennes églises catalanes en témoigneront ; — mais il s'agit d'influences médiates, consécutives au transport facile de manuscrits à figures exécutés par des miniaturistes occidentaux (*inf.*, p. 128, 129). On s'explique ainsi comment l'Espagne perdit, dès le VIIIe s., le contact avec le Bas-Empire et pourquoi les caractères byzantins de l'architecture visigothe s'atténuèrent jusqu'à disparaître des édifices chrétiens élevés dans les Asturies et en Catalogne après l'expulsion des musulmans.



Fig. 202. — Coffret de la cath. de Palencia. *(Musée archéologique de Madrid.)* *(Cliché Lacoste.)*

Ce premier point éta-

bli, quelle route suivirent les modèles irano-syriens pour atteindre l'Espagne ? En ce cas, encore, les faits parlent d'eux-mêmes. Leur réponse n'en sera pas moins vérifiée.



Fig. 203. — Coffret d'ivoire de Saïdet Allah.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

Plusieurs voies de diffusion des arts perses ont été signalées. L'une traverse le massif du Caucase, épouse le cours de la Volga, une partie du cours du Niémen et du Prégel, arrive au bord de la Baltique, se continue en Suède, dans les Iles Britanniques et en Normandie. L'autre longe la mer Noire et, par les vallées du Dniéper, du Bug, du Dniester, du Niémen et de la Vistule, aboutit presque au même point que la précédente. Ce sont, en sens inverse, les routes de l'ambre jaune. Ces itinéraires, jalonnés par d'innombrables pièces d'argent musulmanes du IXe et surtout du Xe s. (*dirhems* des princes Samanides), par quelques ornements copiés sur de petits objets et même par des légendes, sont à rejeter, en l'espèce, parce qu'ils sont trop longs et que les procédés de construction, comme les thèmes architectoniques, se propagent beaucoup plus lentement que les motifs de décoration et les récits des voyageurs.



Fig. 204. — Olifant dit de Gaston de Béarn.
(Église métropolitaine de Saragosse.)
(Cliché E. Bertaux.)

D'autre part, en dehors des zones conquises à l'influence byzantine, l'on connaît en France des églises très anciennes que l'on ne peut rapprocher que des édifices irano-syriens. L'église de Germigny-des-Prés, fondée en 806, puis incendiée, restaurée, démolie et reconstruite, est de ce nombre (fig. 215). Malgré les profondes modifications qu'elle a subies, elle a conservé dans son plan de la



FIG. 205. — CHASSE DE SAN MILLAN (LA CÈNE).
(San Millan de la Cogolla.)
(Cliché Hauser y Menet.)

variété αβδ, dans les stucs ciselés qui décorent les fenêtres jumelées (véritables *ajimeces)* du clocher-minaret, dans les ornements, dans certains détails de construction et, surtout, dans les voussures en arc outrepassé, quelques traits spéciaux à l'architecture de la Perse. La mosaïque de l'abside est franchement byzantine, mais il s'agit d'une décoration rapportée, analogue à celle du *mihrab* de Cordoue (*sup.*, p. 89).

De leur côté, Saint-Philibert de Tournus (fig. 216), consacré en 1019, et quelques petites églises voisines reproduisent exactement la voûte sassanide du Tag-è Ivan, du Kasr Kharâneh, du Koséïr Amra et des parties anciennes de San Pedro de Tarrasa (fig. 26, 30, 31, 81, 163). Enfin la cathédrale du Puy (fig. 217 à 219), un peu moins ancienne que celle de Tournus, est voûtée en coupoles sur trompes et doubleaux d'après la variante de la méthode proto-gothique adoptée au palais d'el Okhaïdher (fig. 66) et présente les voussures légèrement outrepassées du palais perse de Rabbath-Ammân, des mosquées d'Amrou (fig. 72), de Touloun (fig. 74), de Kairouan (fig. 76, 77), les modillons à copeaux de la mosquée de Cordoue (*sup.*, p. 71, 90) et, autour de la porte, une longue inscription en caractères arabes.



FIG. 206. — CHASSE DE SAN MILLAN.
" *Ubi Leovigilido rege (572-586) Cantabros affidit* " (sans doute *afficit* avec *supplicio* s. c.).
(Cliché Hauser y Menet.)

Pour ces églises, comme pour les églises *proto-mudéjares* de l'Espagne, les mêmes considérations

chronologiques écartent la pénétration par le Nord et, les formes architectoniques, la pénétration par Byzance. L'on pourrait songer aux voies maritimes qui, partant du delta du Nil, aboutissaient l'une aux bouches du Rhône pour monter vers le Nord, l'autre dans les environs de la ville actuelle de Narbonne pour rejoindre la Garonne, — c'est, en sens inverse, la route antique de l'étain (Diod. de Sic., V, 22), — mais, outre qu'elles étaient très peu fréquentées, elles furent accaparées de bonne heure par les Byzantins. Il faut donc y renoncer. Enfin une zone épaisse et dense que le Bas-Empire maintenait sous sa dépendance artistique d'une manière à peu près exclusive, s'opposait à la propagation par la Sicile et l'Italie. En suite, les caractères perses, quoique très apparents dans l'architecture lombarde (*sup.*, p. 44, 45), y sont moins nombreux que dans l'architecture française protoromane.



FIG. 207. — SAN ISIDORO DE LÉON. — CASSETTE EN BOIS INCRUSTÉE D'IVOIRE. *(Cliché Lacoste.)*

Puisque les arts irano-syriens ne sont entrés en France ni par le Nord, ni par l'Est, ni par l'Ouest, ni par le Sud-Est, ils ont dû prendre la dernière voie de pénétration qui leur fût accessible, et cette voie est celle que l'invasion arabe avait ouverte en Espagne. Il y a longtemps que l'on aurait dû songer à la seule solution qui cadre avec les données historiques et archéologiques. Mais la connaissance tardive de l'architecture antique de la Perse, comme la vieille



FIG. 208. — CROIX DE SAN FERNANDO (FACE), IVOIRE PROVENANT DE SAN ISIDORO DE LÉON. *(Musée archéologique de Madrid.)* *(Cliché Lacoste.)*



FIG. 209. — CROIX DE SAN FERNANDO (REVERS).
(Musée archéologique de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

habitude d'attribuer indifféremment à l'influence artistique du Bas-Empire tous les monuments occidentaux de style oriental, induisaient, des deux côtés des Pyrénées, à classer les plus vieilles églises des Asturies, de la Castille et de la Catalogne après l'époque assignée aux églises françaises de style perse, faussement tenu pour byzantin. C'était faire remonter vers la source un courant dont l'étude chronologique des édifices similaires espagnols et français détermine le sens réel.

Maintenant, est-il nécessaire de montrer avec quelle rigueur et quelle force les raisonnements qui concernent la France s'appliquent à l'Espagne, qui, durant les VIIIe et IXe s., fut à peu près couverte par le flot islamique ?

Dans les provinces reconquises, — Galice, Asturies, Navarre, Castille, Catalogne, — les chrétiens ne s'assimilèrent pas du premier coup l'ensemble du programme musulman. Leur choix se porta d'abord sur quelques ornements. C'est ainsi que les belles pierres tumulaires d'Oviedo (fin du VIIIe ou commencement du IXe s.) présentent une combinaison du cep de vigne des arts chrétiens hellénistiques avec les ailes affrontées ou *férouer* et le *kosti* (ceinture rituelle à bouts flottants) sassanides (fig. 180, comp. avec fig. 42 à 45, 48, 50 à 52, 58, 59, 61, 63 à 65). Puis, les constructeurs imitèrent les parties faciles à interpréter dans les traditions romaines. Aussi bien, tout en adoptant les plans des mosquées-églises élevées en



FIG. 210. — CERF AQUAMANILE.
(Musée de Cordoue.) *(Cliché Lacoste.)*



Fig. 211. — Cuve pour ablutions.
(Musée archéologique de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

Espagne sur le type des églises orientales préislamiques (*sup.*, p. 35, 36) et en conservant l'aspect des modèles, substituèrent-ils les berceaux aux coupoles (fig. 131, 137 et *sup.*, p. 59, 61). Ce fut un premier stage, il ne dura guère. Devenus plus audacieux à mesure que leur expérience grandissait, les architectes en profitaient pour exécuter des copies chaque jour plus fidèles. Les églises *protomudéjares* caractérisent un second stage. En tête du troisième, se placent les églises de Tarrasa, si nettement caractérisées par la coupole sur trompes, leurs plans irano-syriens et l'abside sur arc de cercle outrepassé (fig. 161 à 163).

Les progrès de la reconquête favorisèrent l'acclimatation des arts musulmans. Mais les deux événements décisifs furent la prise de Barcelone par Louis le Débonnaire (801) et le sac de Mérida (835). Or, c'est précisément à la suite de ces glorieuses campagnes bientôt suivies par des expéditions que dirigèrent en Castille Alonso III le Grand (910-913) et, en Catalogne, Vilfredo el Belloso (864-896), que l'on voit s'élever chez les vainqueurs les églises où se reflètent, d'une manière de plus en plus nette, les arts de l'Orient iranien.



Fig. 212. — Paons et biches.
Ins. : " *Bénédiction parfaite* ".
(Saint-Sernin, Toulouse.
Musée de Cluny, Paris.)
(Cliché Hachette.)

L'on sera moins surpris des emprunts matériels faits aux arts de l'Islam, quand on remarquera que, en dépit de son zèle religieux et de son patriotisme, l'Espagne reçut des musulmans l'accommodement singulier entre la prédestination et

le libre arbitre que ceux-ci avaient emprunté aux écoles stoïciennes d'Alexandrie ; que les monarques asturiens confiaient l'éducation de leurs enfants à des maîtres mahométans et appelaient des médecins appartenant à la même religion ; que les mariages mixtes étaient fréquents ; que les princes, les évêques, les grands monastères recherchaient les étoffes, les ivoires, les bijoux, les pièces d'orfèvreries introduites en Espagne ou fabriquées par les envahisseurs musulmans ; qu'ils attiraient leurs architectes et leurs ouvriers et confiaient à leurs peintres l'illustration de manuscrits religieux, témoin ce *Sarraceno* (Sarrasin) dont le nom se trouve dans le célèbre *códice* Vigilanus (*sup.*, p. 86), et ces captifs mores, ces *Sarreceni*, qui travaillèrent à la construction de l'abbaye de Silos.



Fig. 213. — Ghilgamech (Isdoubar) étreignant des lions. (*Voir Dieulafoy, Acrop. de Suse*, fig. 143, 342, 343, 369 à 372.) (*Musée de Vich.*) (*Cliché Thomas.*)

Bientôt les ouvriers de corps d'état affluèrent si nombreux que la langue espagnole a conservé jusqu'à nos jours la terminologie arabe. Quelques mots usuels cités à titre d'exemple montreront la puissance d'une domination artistique dont les effets durent encore *.

L'histoire des rapports politiques de la France et de la Catalogne confirme les faits révélés par l'étude archéologique des monuments. Dès le VIII[e] s., la Catalogne française et la Catalogne espagnole, d'abord sous la domination de la France, puis sous l'autorité des comtes de Barcelone, forment une seule principauté.



Fig. 214. — Christ en majesté. Anges et apôtres. (*Saint-Genis-des-Fontaines.*) (*Cliché Çagarriga.*)



FIG. 215. — GERMIGNY-DES-PRÉS. — EGLISE. NEF. BAS-CÔTÉS ET ABSIDE APRÈS LA RESTAURATION. *(Cliché des Monuments historiques.)*

Et qu'il s'agisse de Charlemagne, de Louis le Débonnaire ou de Vilfredo el Belloso, ses souverains commandent en personne les expéditions dirigées contre les musulmans. Les relations religieuses et sociales ne sont pas moins étroites que les relations politiques. Les clergés régulier et séculier reconnaissent les mêmes chefs ; le peuple appartient à la même race, parle la même langue. Le Roussillon et le département actuel de l'Hérault entrent en relation si directe avec l'Espagne des khalifes que la Faculté de Montpellier est une véritable université musulmane.

* ESPAGNOL	ARABE	TRADUCTION	ESPAGNOL	ARABE	TRADUCTION
Acequia.	As sekuia.	*Canal.*	Alcazaba.	Al kasbah.	*Château fort.*
Adaraja.	Ad daradja.	Arab., *Marche d'escalier.* Esp., *Harpe, pierre d'allente.*	Alcázar.	Al ksar.	*Château.*
			Alcoba.	Al kobba.	*Alcôve.*
			Alfarje.	Al farch.	Arab., *Plafond de bois.* Esp., *Lambris de bois.*
Adarve.	Ad darb.	Arab., *Chemin étroit.* Esp., *Chemin de ronde, derrière les créneaux.*	Alfarjia.	Al farchîyah.	*Solive.*
			Alféizar.	Al fecha.	Arab., *Espace vide.* Esp, *Embrasure.*
Adarves.	Adz dzarve.	Arab., *Merlon.* Esp., *Rempart, parapet crénelé.*	Alicates.	Al lakkât.	*Pinces.*
			Aljibe.	Al djoub.	*Citerne.*
			Almena.	Almanaa.	*Créneau.*
			Andámio.	Ad dááïm.	*Echafaudage.*
Alarife.	Al arif.	*Architecte, maître-maçon,*	Atalaya.	At tâlia.	*Sentinelle, échauguette.*
Albañil.	Al bennâ.	*Maçon.*	Azotea.	As soteïha.	*Terrasse.*
Albayalde.	Al bayâdh.	*Céruse.*	Mazmorra.	Matmoûra.	*Cachot souterrain.*
Alberca.	Al birqua.	*Bassin.*			
Alboaire.	Al bohair.	*Lambris en carreaux de faïence.*	Zaguán.	Ostouân.	*Vestibule.*
			Zanja.	Az zanka.	Arab., *Passage étroit.* Esp., *Tranchée.*
Alcantarilla.	(Dimin. de) Al kantara.	Arab., *Pont.* Esp., *Egout.*			



FIG. 216. — TOURNUS. NEF DE SAINT-PHILIBERT. (Comp. fig. 26, 30, 82.) *(Cliché Bernardot.)*

En vérité, les pays situés de l'un et de l'autre côté des Pyrénées orientales étaient comme deux vases communicants. Sur la Catalogne espagnole, il y avait une charge de thèmes irano-syriens qui ne se trouvait pas sur la France ; aussi bien le courant s'établit-il du Sud vers le Nord et, à partir du IXe s., y porta-t-il successivement la coupole sur trompes, la voûte nervée déformable d'où devait naître la voûte gothique, les thèmes cruciaux irano-syriens (*sup.*, p. 32), les contreforts extérieurs, l'arc-boutement des nefs axiales, le clocher-minaret, les voussures outrepassées, les arcs polylobés, les inscriptions en caractères coufiques ou pseudo-coufiques, les bandeaux en dents de scie (*sup.*, p. 37 à 41) et quelques motifs et décors déjà signalés à la mosquée de Cordoue, tels que les modillons à copeaux, les voussoirs polychromes (*sup.*, p. 89, 90, 98 et fig. 68, 195) que l'on retrouve associés à beaucoup d'autres motifs orientaux dans les édifices romans (*sup.*, p. 98 et fig. 217 à 219).



FIG. 217. — NEF DE NOTRE-DAME DU PUY. *(Doubleaux en ogive outrepassée portant des coupoles sur trompes, comp. fig. 66.)* *(Cliché Neurdein.)*

L'Occident végétait sur le vieux fond latin et sur les alluvions plus récentes du Bas-Empire quand les thèmes favoris de l'architecture perse franchirent les limites du Roussillon, arrivèrent en France, en Allemagne (Province Rhénane, Hesse-Darmstadt), vivifièrent les traditions antiques et favorisèrent le réveil des forces qu'avait pa-



FIG. 218. — NOTRE-DAME DU PUY. DÉTAIL DE LA FAÇADE. (*Cliché Neurdein.*)

ralysées la terreur de l'an Mil. Mais déjà, sur quelques points, pareils à des coureurs d'avant-garde, des pèlerins, des maîtres, des ouvriers avaient préparé le terrain. En effet, sous le règne des premiers khalifes omeiyades, les relations entre les chrétiens *mozarabes* de l'Andalousie et les catholiques d'Espagne et de France étaient restées, sinon actives, du moins suivies. Entre autres voyageurs que l'on pourrait citer, je rappellerai que, dès 858, deux religieux de Saint-Germain-des-Prés étaient allés à Cordoue et avaient rapporté en France les reliques de saint Georges et de saint Aurélien. Aussi bien, quand fut jetée la semence iranienne, germa-t-elle aussitôt vigoureuse et féconde. Cependant les méthodes s'amélioraient, la technique se perfectionnait et, après avoir atteint et dépassé la rive droite du Rhin, le courant issu de la Catalogne, toujours apparent, bien qu'attaqué et modifié par les milieux traversés, descendait de la Bourgogne et de l'Auvergne jusqu'à Toulouse franchissait les Pyrénées occidentales, entrait en Navarre, pénétrait en Galice et aboutissait à Santiago de Compostela. Un siècle à peine s'était écoulé depuis que, pur de tout mélange, il était sorti d'Espagne par les ports des Pyrénées orientales.

Cet exode et ce retour d'influences n'avaient pas, que je sache, été signalés. Ils sont d'une importance si considérable pour l'histoire générale de l'architecture que j'ai désiré les mettre en pleine lumière avant d'entreprendre l'étude des édifices romans.



FIG. 219. — NOTRE-DAME DU PUY. — LE CLOÎTRE. (*Cliché Neurdein.*)

BIBLIOGRAPHIE.— ESPAGNE PRÉROMANE ET MUSULMANE. — Albelda, *Chroniques.* — Almakkari. — Rafael Altamira, *Hist. de España y de la Civil. esp.*, Barcelone, 1900. — Benjamin de Tudela. — A. F. Calvet, *Moorish Remains in Spain*, Londres, 1906. — Cartailhac et Breuil. *Altamira* (*l'Anthropologie*, 1904). — Ramón Casellas, *Les Troballes esculptóriques a les Excavacions d'Empuries* (*Anuari 1909-1910. Institut d'Estudis Catalans*, Barcelone). — Guillén de Castro, *Mocedades del Cid* (Commentaires et trad. Dieulafoy, *Nouvelle Revue*, 1908). — Conde, *Hist. de la Domin. de los Arabes en España*, Madrid, 1820. — R. Contreras, *Recuerdos de la Domin. de los Arabes ; Descr. de Granada, Sevilla y Córdoba*, Granada, 1875. — Francisco Cordera, *Narbona, Gerona y Barcelona bajo la Dominación musulmana* (*Anuari 1909-1910. Institut d'Estudis Catalans*, Barcelone). — M. Dieulafoy, *Les Eglises asturiennes préromanes. Etudes épigraphique et archéologique* (*Mélanges Vogüé*, Paris, 1909) ; *Les Piliers funéraires de Ya-Tcheoufou* (*C. R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, Juillet 1910) ; *La Prédestination, la Prescience et le libre Arbitre dans le théâtre espagnol et dans le Coran* (*Acad. des Sciences morales et politiques, compte rendu*, Mai 1908) ; *Les Musulmans à Narbonne, Gérone et Barcelone* (*Journ. des Savants*, Mars 1912). — Dozy, *Hist. des Musulm. d'Espagne jusqu'à la Conquête par les Almoravides*, Leyde, 1861 ; *Glossaire des Mots espagnols et portugais dérivés de l'Arabe.* Paris, 1869. — *Historiens des XVe et XVIe siècles* (*chrétiens et arabes*) *de Grenade*, cités par Contreras, Olivier et Gayangos de Riaño. — Hübner, *La Arqueología de España*, Barcelone, 1888. — Hurtado, *Granada y sus Monumentos árabes.* — Isidore de Séville, *Etymologies ; Histoire des Goths.* — Francisco Henriquez de Jorquera, *Anales de Granada, Parayso Español* (Man. de la Bibl. Combine). — Pablos Lozano, *Antigüedades árabes de España*, Madrid, 1804. — R. Mélida, *Las Esculturas del Cerro de los Santos*, Madrid, 1906 ; *Lecciones en la Escuela de Estudios superiores del Ateneo de Madrid ; Excavaciones de Mérida : El Teatro romano* (*Museum*, n° 4, 1911, Barcelone). — Morales, *Antigüedades de España* (*Alcala de Henares*, 1575). — C. Nizet, *La Mosquée de Cordoue*, Paris, 1905. — José y Manuel Olivier, *Granada y sus Monumentos árabes*, Malaga, 1875. — Owen Jones, *The Alhambra*, Londres, 1842, 1847, 1848. — Pierre Paris, *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive*, Paris, 1903. — Don Emilio Gayangos de Riano, *La Alhambra estudio histórico crítico* (*Revista de España*, 1884). — Rosseeuw Saint-Hilaire. *Histoire d'Espagne*. Paris, 1844. — Sampere y Miguel, *Contribución al Estudio de la Religión de los iberos* (*Revista de Ciencias sociales*, 1880). — Sandoval, *Las Fondaciones de los Monasterios de San Benito*, Madrid, 1601. — Fortunato de Selgas, *Anális arque. de los Monumentos ovetenses* (*Boletín de la Soc. esp. de excur.*, Madrid, 1909). — Narciso Sentenach, *La Mezquita aljama de Córdoba*, Madrid, 1901. — *El Silence, Chronique.* — Ricardo Velásquez, *Lecciones sobre la Arquitectura árabe* (*Boletín de la Institución libre de Enseñanza*, 1900).





FIG. 220. — AVILA. — PORTAIL OCCIDENTAL DE SAN VICENTE.
(Cliché Lévy.)

CHAPITRE IV

PÉRIODE ROMANE

SANTIAGO DE COMPOSTELA ET SAINT-SERNIN DE TOULOUSE. — PROGRÈS ET VARIATIONS DE L'ARCHITECTURE ROMANE CLUNISIENNE. — ARCHITECTURE MILITAIRE. — SCULPTURE. — PEINTURE PRIMITIVE CATALANE. FRESQUES MUDÉJARES. — MANUSCRITS MUDÉJARS — ÉMAUX. — ARTS MUSULMANS.

LE recul très lent des Musulmans devant les armées chrétiennes de l'Espagne ne permit pas à l'architecture romane de s'acclimater ailleurs que dans les provinces du Nord. En revanche, elle s'y développa et y grandit avec une vigueur dont témoignent la splendeur des cathédrales et la multiplicité des petites églises qui s'élèvent encore dans les villes et la campagne.

Ce fut sous le règne de Sancho III (1000-1038) et sous l'égide des bénédictins de Cluny que l'architecture romane fit son apparition en Navarre dans les conditions qui viennent d'être exposées p. 105. San Salvador de Fuentes (environs de Gijon) et San Martín de Frómista sont parmi les premières églises où s'accusent des influences nouvelles.

San Martín n'était pas terminé qu'Alonso VI (1073-1108)



FIG. 221. — SANTIAGO. — BASILIQUE. PORTE DE LA PLATERIA

décrétait et que l'on commençait la reconstruction de la célèbre basilique de Santiago de Compostela (Saint-Jacques de Compostèle), que el Mansoûr, l'*hâdjib* de Hicham II, avait renversé durant la terrible chevauchée de 997 (fig. 221, 222, 224).

Alonso VI avait, lui aussi, placé sa confiance dans les clunisiens et leur avait attribué la nouvelle basilique. A leur tour, les religieux avaient choisi comme architecte un représentant de cette belle école d'Auvergne à laquelle la France doit Notre-Dame-du-Port à Clermont, Notre-Dame d'Orcival, Saint-Paul d'Issoire, Saint-Étienne de Nevers, Sainte-Foi de Conques (Aveyron), Saint-Sernin de Toulouse.

D'après le *Códice Calixtino* (livre V), la fondation de la basilique remonterait aux années 1074 ou 1075. Cette date doit être exacte. Une inscription incrustée dans la porte du transept sud, dite de la *Plateria* (fig. 221, 224), nous apprend, en effet, que cette partie de l'édifice fut exécutée la première et qu'elle était achevée en 1078. D'autre part, les travaux, dans leur ensemble, étaient terminés en 1028. Ils avaient duré de 53 à 54 ans.



FIG. 222. — SANTIAGO. — TRANSEPT DE LA BASILIQUE.

L'on a longtemps admis que Santiago avait été copié sur Saint-Sernin de Toulouse. C'est une erreur. Les deux édifices sont contemporains. Du reste, si les mêmes emprunts médiats aux thèmes irano-catalans les rendent

comparables, — développements parallèles de la variété cruciale χρ́ et du chevet trilobé, arc-boutement continu de la nef axiale, coupole sur trompes, arcatures aveugles des façades, — il existe entre eux des différences appréciables. Saint-Sernin, par exemple, compte cinq nefs ou bas-côtés contre trois à Santiago. D'autre part, le sanctuaire est plus long à Compostela qu'à Toulouse et donne à l'ensemble du chevet de la basilique galicienne une importance qu'accroît encore le prolongement de la galerie supérieure tout autour de l'abside. A côté de ces distinctions d'ordre général, d'autres, bien que moins essentielles, affectent davantage l'aspect du monument. Telles sont, à Santiago, l'introduction de quatre colonnes adossées aux faces de chaque pile pour recevoir les arcs doubleaux de la nef et des bas-côtés ainsi que les intrados des arcades au lieu et place de la colonne unique et des pilastres de Saint-Sernin. Enfin Santiago présente des arcs trilobés (*sup.*, p. 79) et des pleins cintres très surhaussés que l'on ne trouve pas à

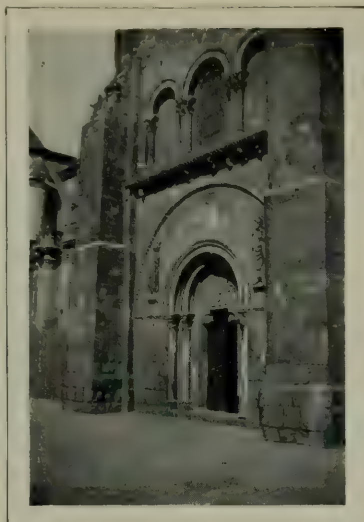


FIG. 223. — LEÓN. — PORTE DE SAN ISIDORO. (Détails, fig. 240). *(Cliché de l'auteur.)*

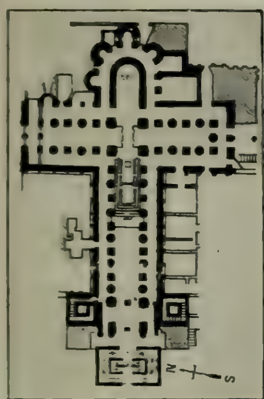


FIG. 224. — SANTIAGO. — PLAN DE LA BASILIQUE.

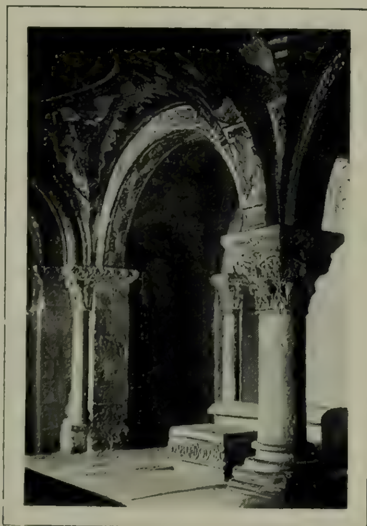


FIG. 225. — LEÓN. — PANTHÉON DES ROIS. *(Cliché de l'auteur.)*

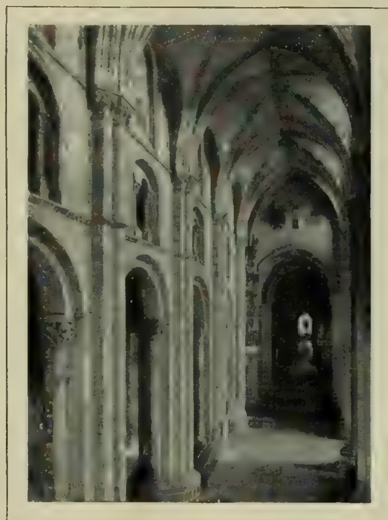


FIG. 226. — AVILA. — NEF DE SAN VICENTE.
(Cliché Lacoste.)

Saint-Sernin. En résumé, la basilique de Toulouse est plus romaine ; celle de Compostela, plus orientale ; mais les deux s'égalent en grandeur et en beauté souveraines.

Comme la basilique de Santiago, la *colegiata* de San Isidoro de Léon fut commencé sous le règne d'Alfonso VI (fig. 223, 240). L'église comprenait trois nefs avec transept, abside et absidioles. En 1513, le clergé voulut l'agrandir et substitua un chœur et un vaste sanctuaire à l'abside primitive. Toutefois, le transept avec ses deux absidioles, la nef, les bas-côtés et la chapelle de Santa Catalina furent respectés. L'église ancienne, sauf les absides, est couverte en berceaux renforcés par des doubleaux plein cintre. Ils sont en courbe continue dans la nef et en courbe orientale polylobée dans le transept (*sup.*, p. 8, 39, 72, 109). L'intérêt qui s'attache à San Isidoro tient surtout au mode d'éclairage. En raison de la faible pente de la toiture des bas-côtés, le triforium put être supprimé, et ses ouvertures furent remplacées par des fenêtres. Cette solution, adoptée vers la même époque à San Pedro de Galligans (*sup.*, p. 81), fut facilitée en Espagne par le climat, tandis que dans le Nord, sujet à des pluies fréquentes, on n'y recourut que plus tard, quand on a surélevé assez les berceaux pour prendre des jours directs au-dessous de leur naissance.



FIG. 227. — ZAMORA. — CLOCHER-MINARET ET LANTERNE DE LA CATHÉDRALE.
(Cliché de l'auteur.)

En tête de l'église, une sorte de narthex comprend la chapelle sépulcrale de Santa Catalina qui a servi de panthéon aux anciens rois de



FIG. 228. — ZAMORA. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE.
(Détails, fig. 243).
(Cliché de l'auteur.)

Castille (fig. 225). Les colonnes trapues, leurs chapiteaux, les doubleaux et les voûtes d'arête indécises qui se transforment vers le joint de rupture en coupoles plates rappellent de très près la crypte de Saint-Eutrope de Saintes. Aussi bien, croit-on que la construction du narthex fut de peu d'années postérieure à celle de l'église.

La cathédrale d'Avila, San Salvador, relève aussi de l'école de Cluny, bien qu'elle soit l'œuvre d'un Navarrais né à Estella, nommé Alvar Garcia. Elle fut commencée en 1091, modifiée en 1252 et restaurée en 1280 et en 1290, *que estaba mal parada para se caer* (parce qu'elle risquait de tomber). L'église primitive comportait un berceau plein cintre sur triforium; au cours de ces réparations, il fut remplacé par la voûte d'arête gothique dont la nef est couverte aujourd'hui.

Une seconde église d'Avila, San Vicente, occupe une place bien plus importante que la cathédrale dans l'histoire archéologique de l'Espagne romane (fig. 220, 226, 242). Elle appartient, en effet, par son style, à l'architecture du XIe s. finissant; mais le triforium bas de la nef et les fenêtres qui le surmontent appellent déjà la voûte ogivale. Cette substitution du clunisien bourguignon au clunisien auvergnat coïncidait avec la présence d'Alphonse Raymond à la tête du gouvernement et doit être attribuée à son influence. Le prince appartenait à la maison de Bourgogne et avait exercé le pouvoir au nom de sa femme, après la mort, en 1108, de son beau-père, Alonso VI.



FIG. 229. — SALAMANQUE. — NEF DE LA CATHÉDRALE VIEILLE.
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 230. — SÉGOVIE. — PORCHE DE SAN MARTÍN.
(Cliché de l'auteur.)

Zamora *la Bien Cercada* (la Bien Murée) est, malgré son surnom, l'une des villes qui a été prise d'assaut le plus souvent. Alonso Ier l'enlève aux musulmans en 748 ; Abd er Rahman la conquiert sur les Asturiens en 939. Quelques années plus tard (984), el Mansôur en rase les murailles. Puis Fernando Ier l'enlève de nouveau aux Mores et la donne en dot à sa fille Urraca (1065).

En raison même de ces vicissitudes, les édifices religieux de Zamora échappent dans une certaine mesure aux influences qui avaient dominé ailleurs. Ainsi la cathédrale (fig. 227, 228, 243), qui ne se différencie des églises contemporaines ni par son plan, ni par sa construction, se signale par deux dispositions très rares en Espagne. Comme la cathédrale vieille de Salamanque, elle offre une coupole établie sur pendentifs et, comme le même édifice et la cathédrale d'Évora (fig. 641), une lanterne centrale aux multiples fenêtres, des pinacles d'angle, des nervures et un galbe ovoïdal qui font souvenir de l'abbaye des Dames à Saintes et de plusieurs autres édifices d'Angoumois et de Saintonge. L'archivolte de la grande porte, sa modénature et ses ornements établissent de nouveaux rapports avec les églises de la Gironde — Loupiac — et de la Charente — Surgère. — En revanche, le clocher, pareil à un donjon (fig. 227; comp. fig. 107, 155, 165) est du type classique des clochers-minarets (*sup.*, p. 34, 76, 80), tandis que dans



FIG. 231. — SÉGOVIE. — PORCHE ET CLOCHER-MINARET DE SAN ESTEBAN.
(Cliché de l'auteur.)

le portail, les colonnes corinthiennes et les niches (fig. 228, 243) semblent détachées d'un monument de la décadence romaine.

Zamora possède des églises plus anciennes que la cathédrale. Elles sont au nombre de celles que l'on range parmi les édifices visigoths, parce qu'elles présentent des arcs en fer à cheval peu prononcés. Or, la ville de Zamora prise, reprise et ruinée plusieurs fois, n'a pas gardé de constructions antérieures au XIe s. Si les voussures de Santiago de los Caballeros et d'autres églises sont peu fermées, c'est qu'à dater de la conquête almoravide (1090) la tendance des architectes musulmans fut de revenir à l'arc en fer à cheval à peine accusé (*sup.*, p. 68, 69).



Fig. 232. — Estella.
Palais des ducs de Granada.
(Cliché de l'auteur.)

La cathédrale Vieille de Salamanque, commencée en 1120, achevée en 1178 (fig. 229), et la *colegiata* de Toro, construite vers la même époque, n'apportent aucune contribution nouvelle à l'histoire de l'architecture

Il en va tout autrement des églises romanes de Ségovie : San Martin (fig. 230), San Esteban (fig. 231), San Millán, San Juan de los Caballeros et San Lorenzo (XIIe s.). Le plan offre peu d'intérêt, en raison de sa ressemblance avec celui de Saint-Martin du Canigou, et les accents *mudéjars* s'expliquent de reste ; mais les galeries qui longent les églises constituent une disposition exceptionnelle en dehors de l'Espagne. Elles ont été signalées notamment à San Salvador de Valdedios et à San Miguel de Escalada (*sup.*, p. 66, 71 ; fig. 153, 154).



Fig. 233. — Tarragone.
Tour de l'Archevêque.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 234. — Avila. — Enceinte fortifiée.
(Cliché de l'auteur.)

Comme ils précédaient des portes latérales, on pourrait croire qu'ils répondaient à une fraction d'un cloître inachevé ou renversé. Les églises de Ségovie et l'ancienne église des Templiers d'Eunate (Navarre) montrent qu'il n'en est pas ainsi. Loin de limiter une cour, les portiques entouraient le monument. Cette réminiscence des temples périptères ne doit pas surprendre dans une ville où abondent les ruines et les inscriptions romaines et qui est alimentée d'eau par un aqueduc construit sous le gouvernement des proconsuls (fig. 117).

Le palais du Change, à Lerida, et l'ancien palais des ducs de Granada (fig. 232) — utilisé comme prison — à Estella sont les seuls édifices civils qui méritent de retenir l'attention.

Comme à l'époque précédente, l'architecture espagnole était polychrome. Les traces de couleur sont rares ; elles n'ont pas résisté aux intempéries. Cependant on peut citer San Baudelio, dont les peintures décoratives seront bientôt décrites (p. 130), et, en Roussillon, Saint-Martin de Fenouillar et Saint-Martin du Canigou (*sup.*, p. 124, 83), qui présentent des semis de roses et des échiquiers tantôt blancs et violets, tantôt blancs et rouges, analogues à ceux de San Baudelio, ainsi que les chapiteaux du cloître d'Elne (fig. 177) et de la chapelle du château de Perpignan. Dans le domaine de la polychromie naturelle, je mentionnerai le clocher-minaret d'Elne (fig. 165), avec ses encadrements de marbre rouge ou noir, et la collégiale



Fig. 235. — Avila. — Chevet fortifié de la cathédrale.
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 236. — ALCALÁ DE HENARES. — TOUR DE L'ALCAZAR.
(Cliché de l'auteur.)

d'Espirade-l'Agly (Roussillon) avec ses revêtements de marbre blanc et noir imités, peut-être, de l'architecture musulmane de l'Espagne (fig. 68, 195), de l'Égypte et de la Syrie.

Quand Alfonso VI, après la reconquête de Ségovie, voulut y édifier un château où il pût braver les attaques des musulmans, il fit copier l'Alcazar de Tolède. Dès l'origine, les Espagnols auraient donc été les disciples des poliorcètes orientaux. Les nombreuses forteresses remontant à l'époque romane confirment ce précieux renseignement. Astorga, Avila (fig. 234, 235, 238), Léon, Zamora, Lugo à l'Ouest, Turegano (église fortifiée) au Centre, Tarragone (fig. 233) à l'Est sont à citer parmi les villes qui présentent des enceintes où, malgré des restaurations séculaires, l'on peut encore étudier la fortification espagnole de cette période.

D'une manière générale, l'enceinte se compose d'une muraille épaisse, flanquée de tours demi-circulaires, puissantes, en forte saillie sur la courtine, très voisines les unes des autres et pleines jusqu'au chemin de ronde (fig. 234). La forme demi-circulaire est habituelle ; elle n'est pas unique. La belle tour de l'archevêque à Tarragone (fig. 233), la tour de l'Alcazar d'Alcalá de Henares (fig. 236), la tour où s'ouvre la porte du monastère cistercien de Piedra fondé en 1194, les tours anciennes du château de la Mota (*sup.*, p. 317 ; fig. 155) sont en effet carrées. Mais qu'elles soient rondes, carrées ou polygonales, la puissance



FIG. 237. — TOLÈDE. — PUERTA DEL SOL.
(Cliché Lacoste.)



FIG. 238. — AVILA. — PORTE SAN VICENTE.
(*Vue extérieure.*)
(*Cliché de l'auteur.*)

que leur donnent les ingénieurs espagnols est caractéristique.

Le flanquement obtenu à l'aide des tours est souvent complété par un talus de pied où ricochaient les projectiles lourds, par des mâchicoulis (fig. 235) et par des bretèches de style oriental, construites et couvertes en dalles de pierre (Alep, fig. 239). Ces organes et, notamment, les bretèches, existent dans la tour dite de l'Évêque à Tarragone (fig. 233), le donjon du monastère de Piedra, la Puerta del Sol restaurée après la prise de Tolède (fig. 237), la vieille tour de l'Alcazar d'Alcalá de Henares (fig. 236), la porte de San Pablo à Barcelone (*sup.*, p. 78, 79), le chevet de la cathédrale d'Avila (fig. 235). Dans cette même ville, les approches des portes de San Vicente (fig. 238) et du Mercado Grande sont défendues par des arceaux crénelés, jetés entre les tours qui comprennent l'entrée. Trop élevés pour être démolis par l'artillerie de l'assiégeant et complétés en temps opportun par des files de hourds, ils étaient des ouvrages accessoires de premier ordre.

De cette étude, il résulte que les Espagnols, au moins à dater du règne d'Alfonso VI (1073-1108), faisaient résider la puissance d'une forteresse dans les courtines flanquées de tours pleines, puissantes et nombreuses et dans les doubles enceintes. Ils savaient, en outre, supprimer ou atténuer les angles morts et les secteurs privés de projectiles en dotant les ouvrages de talus de ricochet et de bretèches de pierre. En cela, ils étaient très supérieurs aux ingénieurs des autres nations chré-



FIG. 239. — ALEP. — ENTRÉE DE LA CITADELLE.

tiennes, qui, à la même époque, se bornaient à construire des tours espacées, en général peu saillantes et, partant, sans valeur comme ouvrages de flanquement. Aussi bien, n'est-ce pas en France que les Espagnols avaient fait leur éducation. Ils étaient les élèves de l'école à la fois robuste et subtile que les Perses avaient amenée à un haut degré de perfection et dont la tradition est manifeste dans les forteresses parthes, sassanides (*sup.*, p. 13, 14) et dans les forteresses syriennes des premiers siècles de l'hégire, telles que l'enceinte de Bagdad, les remparts d'Ani (XI[e] s.), la citadelle d'Alep (fig. 239), les portes Bab el Nasr et Bab el Fotouh du Caire (1060).



Fig. 240. — Descente de la croix.
(San Isidoro de León.)
(Cliché de l'auteur.)

L'histoire de la sculpture romane est écrite en Espagne sur les mêmes édifices que l'histoire de l'architecture.

A l'*antecámara* qui fut ajoutée à la Cámara Santa d'Oviedo, sous le règne d'Alonso VI, les douze apôtres qui portent deux par deux la retombée des doubleaux ont cette longueur exagérée des statues du portail occidental de la cathédrale de Chartres et des statues royales dites de Clovis et de Clotilde provenant de Notre-Dame de Corbeil.

La cathédrale de Santiago offre elle aussi de nombreux spécimens de la statuaire primitive. Les plus anciens décorent la porte du transept sud ou de la Plateria (fig. 221). Quelques-uns sont mentionnés dans une description faite par des pèlerins français entre 1137 et 1143. D'autres — tel *Adam et Ève chassés du*



Fig. 241. — Zamora. — Tombeau d'un templier.
(Cliché de l'auteur.)

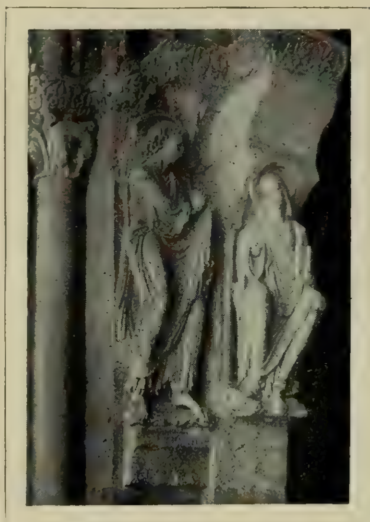


FIG. 242. — SALUTATION ANGÉLIQUE. *(San Vicente d'Avila.)* *(Cliché de l'auteur.)*

Paradis terrestre — sont au contraire attribués par ce document à la porte du transept nord, qui fut démolie au XVIIIe s. Ils lui appartenaient, en effet, et furent incrustés après coup. Les bas-reliefs compris dans la décoration primitive sont placés à droite et à gauche de l'entrée, à la hauteur des colonnes. *La Création de l'homme, le Sacrifice d'Abraham, le Roi David jouant de la viole* sont parmi les plus beaux. L'on remarque aussi un *Signe du zodiaque* semblable aux *Signes du Lion et du Bélier* conservés au musée de Toulouse, avec de nombreux chapiteaux provenant du cloître de Saint-Sernin. Les statuaires toulousains, attirés par la réputation de Santiago qui, durant cette période, balançait le prestige de Rome, avait suivi les pèlerins jusqu'au fond de la Galice.

Les belles sculptures de San Isidoro de Léon (fig. 223, 240) sont également l'œuvre de Toulousains, puisque, avant 1147, on trouve sur les chantiers de la *colegiata* les artistes qui venaient de terminer la cathédrale de Santiago.

Le portail occidental de San Vicente d'Avila (fig. 220), décoré de figures excellentes, rappelle celui de Saint-Ladre d'Avallon. Les sculptures sont de style clunisien-bourguignon. Pourtant, il est impossible de ne pas remarquer dans la *Salutation angélique* du portail sud (fig. 242) le sceau persistant de l'école de Toulouse, qui, dès le début de la période romane, régna en quasi souveraine sur le Nord-Ouest de l'Espagne.

Comme un grand nombre d'églises



FIG. 243. — ZAMORA. SCULPTURES DU PORTAIL. *(Cliché de l'auteur.)*

échelonnées dans la vallée du Rhône inférieur, la cathédrale de Zamora, si intéressante par ses caractères exceptionnels, présente des motifs de sculpture empruntés aux édifices romains. Tels sont, notamment, les bustes sertis dans une sorte de fenêtre, l'archivolte laurée et les bas-reliefs du tympan qui surmontent ces bustes (fig. 228, 243).

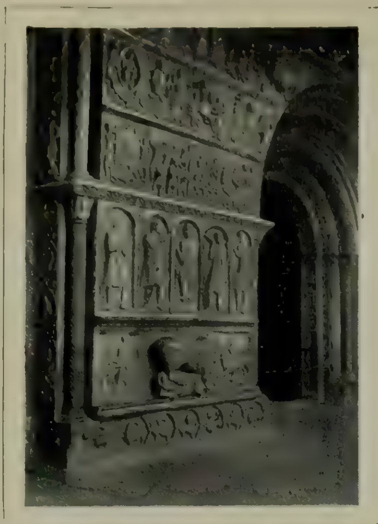


Fig. 244. — Ripoll. — Porche de l'Abbatiale. (Voir fig. 173.) *(Cliché de l'auteur.)*

Dans la même ville, deux tombeaux de la Magdalena — ancienne église des Templiers — renouent la tradition nationale. Au-dessus d'un portique que couronne un édifice fortifié, un templier vient de mourir. Le lit est appuyé à une muraille où sont sculptés des séraphins et deux anges qui emportent en paradis l'âme matérialisée du défunt (fig. 241). L'artifice employé pour éventrer l'édifice ainsi que le sujet représenté sont usuels dans l'imagerie religieuse ; les motifs de décoration des colonnes, des bases et des chapiteaux, les animaux fantastiques qui luttent dans les tympans se rencontrent aussi dans d'autres monuments de cette époque, mais il n'en est pas dont la sculpture décorative soit rendue avec autant de finesse et traitée avec plus de talent.

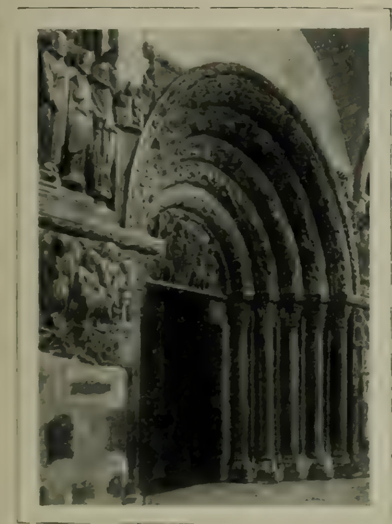


Fig. 245. — Estella. — Porche de San Miguel. *(Cliché de l'auteur.)*

Privée de l'enseignement donné par les moines de Cluny, la sculpture, en Catalogne, eut une enfance plus prolongée que dans le Nord-Ouest de l'Espagne. Les très rares motifs qui décorent les églises proto-romanes sont barbares et plutôt dessinés que modelés (*sup.*, p. 84). Cet état se prolonge jusqu'au milieu du XIIe s. A cette époque, le somptueux portail de la *colegiata* de

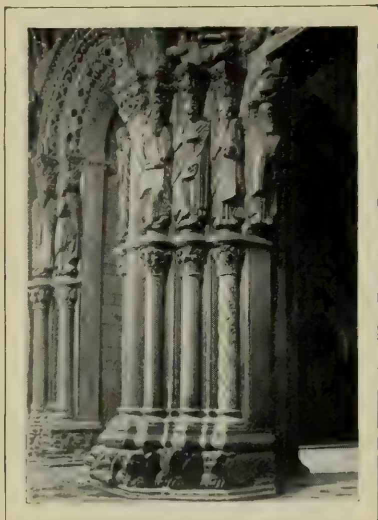


Fig. 246. — Santiago. — Gloria (côté de l'Évangile). *(Cliché de l'auteur.)*

Santa Maria de Ripoll témoigne de progrès décisifs (fig. 173, 244). Si les attitudes des personnages manquent de variété, si la technique est encore imparfaite, la composition dénote un effort immense. Le style et la disposition des sujets montrent que l'auteur avait étudié les arcs de triomphe et procédait de l'école latine au même titre que les sculpteurs de la cathédrale de Zamora.

A dater de 1150, les écoles de l'Est et de l'Ouest se rencontrèrent au Sud de Pampelune. C'est au moins à Estella que l'on peut constater leur rapprochement, soit dans les beaux cloîtres de San Juan de la Rua et de la colegiata del Sar (fig. 250), soit dans la façade de San Miguel (fig. 245). La disposition générale des sculptures rappelle les zones horizontales de Ripoll ; d'autre part, le tympan sans linteau, les curieuses têtes qui le portent, les bas-reliefs où reposent les archivoltes font songer aux baies des églises romanes de l'Ouest — Santo Tomé de Soria, Santiago de Compostela, San Vincente d'Avila, San Isidoro de Léon, — tandis que les bas-reliefs, notamment celui de droite, qui représente les *Trois Marie au sépulcre du Christ*, ont des analogies avec les œuvres d'une finesse d'exécution et d'une recherche de style exceptionnelles de l'école naturaliste de Toulouse : tel le fragment de chapiteau du musée de cette ville où *Salomé danse devant Hérode*. On y reconnaît la main d'artistes échappés à l'étreinte des



Fig. 247. — Santiago Gloria. Porche de la Basilique (côté de l'Épître). *(Cliché de l'auteur.)*

conventions et s'inquiétant d'étudier la nature. Les attitudes sont variées ; les visages, expressifs ; les coiffures, différentes. Les figures ne se rattachent plus aux thèmes archaïques que par la manière d'accuser les parties inférieures du corps, plus propres à la sculpture sur ivoire qu'à la sculpture sur pierre.

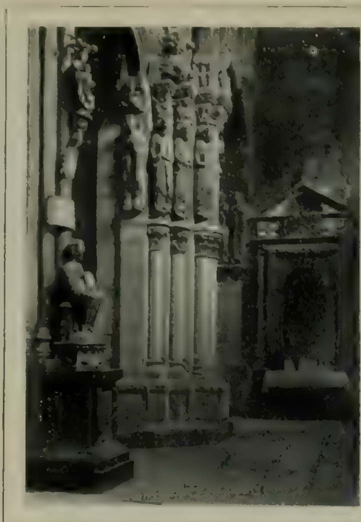


Fig. 248. — Orense. — Paraiso (côté de l'Épître.)
(Cliché de l'auteur.)

En 1168, le roi don Fernando (1158-1188) accordait à don Pedro Gudesteiz, archevêque de Santiago, le privilège de construire le narthex connu sous le nom de la *Gloria* devant la cathédrale. La sculpture romane n'a produit aucune œuvre comparable aux statues qui le peuplent (fig. 246, 247). Mateo, maître architecte de la basilique, en est l'auteur. Autour du Sauveur découvrant ses plaies, l'artiste a placé les évangélistes, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse jouant de divers instruments, les apôtres, les patriarches, les prophètes. Certaines figures sont posées sur les colonnes des ébrasements ; les musiciens sont distribués sur la voussure, qui forme une archivolte puissante au-dessus de la porte centrale (fig. 247), et les autres personnages ou les bas-reliefs sont répartis sur le tympan de la même baie et aux naissances des divers arcs de la voûte. Une représentation du purgatoire et de l'enfer complète ce merveilleux ensemble.

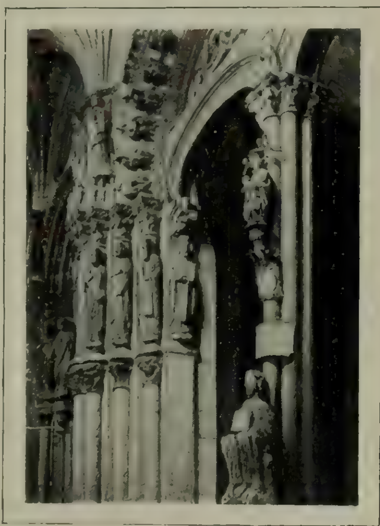


Fig. 249. — Orense — Cathédrale. Porche du Paraiso (côté de l'Évangile).
(Cliché de l'auteur.)

La cathédrale d'Orense possède dans le *Paraiso* (Paradis) une copie de la *Gloria* (fig. 248, 249). Bien que n'égalant pas l'original, elle ne laisse pas de constituer un



Fig. 250. — Santiago. — Cloître de la colegiata del Sar. (Cliché de l'auteur.)

très bel ensemble artistique.

La sculpture romane est d'ailleurs noblement représentée en Espagne. Parmi les œuvres dignes d'une mention, il convient de signaler les *Christs en Majesté*, parce que la manière dont le même sujet est traité à Saint-Génis-des-Fontaines (fig. 214), à Sahagún (fig. 253) et à Vigo (fig. 254), montre les grands progrès accomplis dans une période séculaire. Le Christ de Vigo, en particulier, pourrait être mis en parallèle avec le merveilleux Christ sculpté sur le tympan de la porte nord de la cathédrale de Cahors. Deux chapiteaux du palais d'Estella sont encore à citer. Sur celui de l'ordre inférieur — côté gauche — l'artiste a représenté un combat de cavaliers et de piétons plein de fougue et de vérité (fig. 251).

Durant la période romane, les sculpteurs hésitaient encore à représenter en ronde bosse les saints personnages. Aussi bien les figures font-elles corps, le plus souvent, avec l'architecture et les statues détachées sont-elles fort rares. Dans cette dernière série se classent un Christ en ivoire du musée de Léon (fig. 252), quelques petits Christs en bois peint, vêtus d'une longue tunique appartenant au musée de Vich, et les *Descentes de Croix* ou *Misteris* qui se voient en Catalogne. Le plus complet d'entre eux, le *Misteri* de San Juan, à San Juan de las Abadesas (fig. 258) est un exemple précieux de la statuaire po-

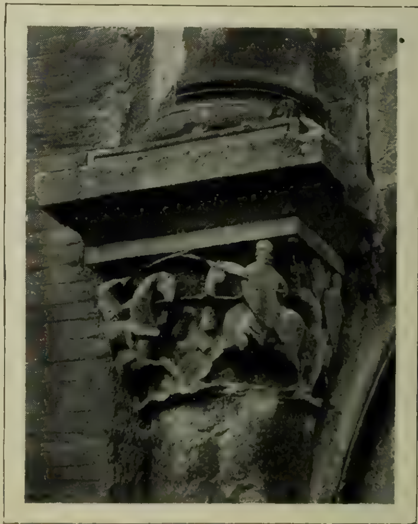


Fig. 251. — Estella. — Chapiteau du Palais des Ducs de Granada. (Cliché de l'auteur.)

lychrome locale au XIII[e] s. L'ensemble est barbare, seule fait exception la tête du Divin Supplicié, pure de ligne, résignée, empreinte d'une infinie douleur.



Fig. 252. — Christ.
(*Musée de Léon.*)

Comme en France, les gracieuses images de la Vierge furent, semble-t-il, plus recherchées que celles du Christ, ou, du moins, ont été conservées avec plus de soin. Les *Vierges d'Ujue* (fig. 256) et *de la Vega* (fig. 255) sont par leur archaïsme les premiers maillons de la chaîne qui conduit à la *Vierge de Santa María la Real de Hirache*. Entre ces termes extrêmes, se placent la *Vierge* dite *del Claustro* du pèlerinage de Solsona (fig. 257) et trois Vierges d'ivoire : la *Vierge ouvrante des Clarisses d'Allariz* (Galice), donnée en 1192 par la reine doña Violante, qui prit le voile dans ce couvent ; la *Vierge des Batailles* (cath. de Séville), que la tradition prétend avoir appartenue à Ferdinand III (1217-1252), et la *Vierge du trésor de la cathédrale de Tolède.*



Fig. 253. — Christ en Majesté.
(*Sahagún.*)
(*Cliché de l'auteur.*)

La *Vierge d'Ujue* est en bois plaqué d'argent. La *Vierge de la Vega*, peut-être d'origine française, est en bronze et en argent doré. Le trône où elle est assise est orné de figures en émail champlevé, qui rappellent le travail limousin de la fin du XII[e] s.

Toutes ces statues était polychromes avec parfois des rehauts d'or, — c'était d'ailleurs le cas de la sculpture européenne du XII[e] s. ; — cependant peu d'entre elles ont conservé intactes leurs couleurs. Les inclémences de l'hiver, la nature des matériaux, des lavages réitérés en expliquent la disparition. Au portique de la *Gloria*

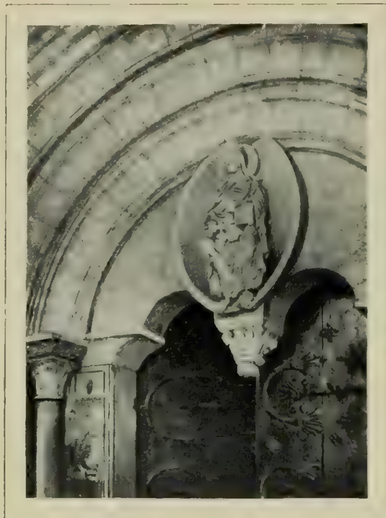


Fig. 254. — Christ en Majesté. *(Porte de la Cathédrale de Vigo.)* *(Cliché de l'auteur.)*

(fig. 246, 247), pour la première fois les statues sont franchement peintes. Les tons dont elles sont revêtues reproduisent-ils ceux de la polychromie primitive ? Il est à craindre qu'au XVII[e] s., quand on rafraîchit les couleurs, on n'ait innové. En tout cas, la gamme est discrète et n'a pas la brutalité de celle du *Paraiso* d'Orense (fig. 248, 249), dont la restauration est plus récente.

La défaveur qui, en souvenir des idoles, poursuivit longtemps la statuaire eut pour résultat de développer la décoration peinte des édifices sacrés.

Les très curieuses églises *proto-mudéjares* qui existent sur les versants des Pyrénées orientales (*sup.*, p. 79) — Saint-Martin de Fenouillar (fig. 268), Sant Miquel de la Seo de Urgel (fig. 266), Sant Climent (fig. 264, 265) et Santa Maria de Tahull (fig. 267), Santa Maria de Bohi, Sant Miguel d'Angulasters, les églises d'Esterri et de Pedret — ont fourni deux groupes de peintures à classer parmi les anciennes œuvres des écoles espagnoles.



Fig. 255. — Vierge de la Vega. *(San Esteban de Salamanque.)* *(Cliché Lacoste.)*

Le premier comprend des panneaux — *antivendia* ou retables — rassemblés en partie dans les musées de Vich, de Barcelone et de Lerida.

Le musée épiscopal de Vich en possède treize (fig. 259 à 263). L'un d'eux participe à la fois du tableau et du bas-relief. Avant d'être peint, le Christ qu'il représente avait été modelé en une sorte de pâte crayeuse appliquée sur le fond uni du panneau. Telle est également la Vierge du musée de Barcelone classée sous le n° 3. On trouvera longtemps encore des ornements traités dans cet esprit, mais les tableaux où s'al-

lient dans les figures le relief de la couleur sont fort rares.

Le panneau n° 9 du musée de Vich, l'un des plus anciens de la série, est consacré à la vie de saint Martin de Tours. Au centre, un Christ en Majesté assis se détache sur un fond jaune que limite le cadre rouge d'une *vesica*. Le dessin est lourd. Les yeux, aux pupilles énormes, sont réunis par un trait droit qui va d'une tempe à l'autre. Les oreilles sont dessinées à plat, le type est osseux et long. Les plis de la robe rouge sont indiqués en jaune ; le manteau vert est bordé d'un trait jaune.



FIG. 256. — VIERGE DU SANCTUAIRE D'UJUE. *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 257. — VIERGE DU SANCTUAIRE DE SALSONA. *(Haute-Catalogne.)* *(Cliché Phot. Studio.)*

Le panneau n° 3 marque un progrès manifeste. La Vierge assise sur une chaise consulaire aux bras terminés en tête de taureau porte l'Enfant divin et tient de la main droite une fleur de lis (fig. 263).

La gamme colorée de ces premières peintures est plus indigente ou simplement plus éteinte, plus fatiguée que celle du Commentaire sur l'Apocalypse daté de 1047 et signé Facundus (fig. 181 à 184), mais la technique est la même ; puis, la bordure du Saint Martin présente avec le cadre du linteau de Saint-Genis-des-Fontaines (fig. 214) des analogies de style et de forme saisissantes. Aussi bien, convient-il de les attribuer à la première moitié du XIe s.

De quelques années plus récent est le panneau n° 5, dit de *Santa Margarita* (fig. 261, 262). Les tableaux latéraux accusent de nouveaux progrès dans la composition et dans le rendu. Sur deux d'entre eux, le peintre a représenté la sainte entièrement nue. Bien qu'Adam et Ève soient figurés sans voile dans la Bible de *Charles le Chauve* et dans le *Commentaire de Beatus* de la Bibliothèque Nationale de Paris (fig. 184), l'innovation était téméraire ; le succès a



FIG. 258. — DESCENTE DE CROIX.
(San Juan à San Juan de las Abadesas.)
(Cliché de l'auteur.)

couronné l'audace de l'artiste. Un *Saint Pierre* et un *Saint Paul* sur fond jaune semé d'étoiles rouges se distinguent des autres peintures en ce qu'ils sont presque de grandeur naturelle.

En général, les panneaux peints du musée de Barcelone paraissent moins anciens que ceux du musée de Vich.

Sant Saturni de Tavernoles (4 kil. de la Seo de Urgel) a fourni un monument peut-être unique. C'est la toiture inclinée d'un ciborium (*Tegumen et umbraculum altaris*) portant encore sa charpente et les chevrons destinés à le fixer au mur. Sur le plafond, sont représentés un Christ en Majesté dans une *vesica* circulaire et quatre anges dans les écoinçons. De la même église, vient le panneau n° 6, consacré à saint Benoît abbé et à huit de ses compagnons.



FIG. 259. — LE DON DU SAINT ESPRIT. *(Musée de Vich.)*
(Anuari. Institut d'Estudis catalans.)

Le panneau n° 8 est le meilleur de la série. La Vierge, qui offre l'Enfant à l'adoration des Mages, se détache sur un fond blanc que limite un arc trilobé. Les chairs sont brunes. Le manteau bleu foncé est semé de petits groupes de perles blanches et roses comme le manteau de la Vierge n° 3 du musée de Vich. L'un des tableaux latéraux consacré à la visite de Marie à sainte Élisabeth est d'une grâce et d'un sentiment exquis. Ce précieux retable est indirectement daté. Un joint ouvert entre deux ais montre à nu le parchemin sur lequel on peignait. Or, ce parchemin porte des caractères gothiques du XIIe s. A considérer le style, on aurait pu croire le panneau plus ancien ; les évolutions artistiques entravées par la reconquête

furent beaucoup plus lentes en Espagne qu'en France et en Italie (*sup.*, p. 82).

Ces premières peintures présentent un grand intérêt en ce qu'elles sont une expression sincère du génie national. Leur originalité est très accusée, bien que l'on reconnaisse dans quelques-unes d'entre elles une imitation d'*antipendia* émaillés pareils à ceux de Silos et de San Miguel in Excelsis ou d'*antipendia* de métal doré et repoussé.



FIG. 260. — COURONNEMENT DE LA VIERGE. *(Musée de Vich.)* *(Anuari. Institut d'Estudis catalans.)*

Le second groupe de peintures se compose de fresques murales exécutées sur les absides. Les parois de la nef portaient également des peintures, mais c'est à peine si quelques vestiges où l'on croit reconnaître des scènes de l'Apocalypse sont encore apparents. Le thème principal est le Christ en Majesté : *Ego sum lux mundi* (fig. 265). Il décore la coupole, tandis que des saints, des apôtres, et la Vierge (fig. 266), parfois curieusement coiffée (fig. 264), occupent la partie cylindrique. La décoration de l'abside de Sant Climent de Tahull (fig. 265), protégée par un autel gothique, est dans un état de conservation merveilleux. Le Christ n'y occupe pas le trône impérial des mosaïques byzantines, mais il est assis sur un arc-en-ciel qui traverse la *vesica*. A titre de particularité, je signalerai, aussi, que les symboles de deux évangélistes sont joints à leurs images ; puis, les séraphins, d'une grâce charmante, ont six ailes comme sur le codex de Ripoll n° XXVI. Quand l'église est sous le vocable de Santa Maria, la Vierge se substitue au



FIG. 261. — VIERGE. RETABLE DE SANTA MARGARITA. *(Musée de Vich.)* *(Anuari. Institut d'Estudis catalans.)*

Christ, et un ciel noir étoilé constitue le fond (fig. 267). A Pedret, sur l'absidiole du côté de l'Épître (aujourd'hui sacristie), l'artiste a représenté les cinq Vierges sages assises au banquet mystique et les cinq Vierges folles debout. Dans d'autres églises de la région, quelques ornements, et, à Santa Maria de Tahull, un chameau, furent assurément copiés sur des ivoires orientaux ou des manuscrits *proto-mudéjares*. Ce sont là des traits distinctifs qu'il importait de signaler.



FIG. 262. — MARTYRE DE SAINTE MARGUERITE. RETABLE DE SANTA MARGARITA. *(Musée de Vich.)* *(Anuari. Institut d'Estudis catalans.)*

D'une manière générale, il y a de grandes ressemblances de style entre les peintures murales et celles des panneaux. Toutefois, on relève dans quelques fonds bleus — les autres sont brun rouge, noir ou gris — et dans certains détails de costume, des reflets de l'art byzantin. La date de ces peintures, postérieures à la construction des églises qu'elles décorent (fin du XIe et début du XIIe s.), exclut une influence visigothe. Pour la même raison, on ne peut songer à des relations directes avec le Bas-Empire (*sup.*, p. 95-96). Mais tout s'accorde à montrer que les accents byzantins furent empruntés à des Evangéliaires ou à des Bibles exécutés du IXe au Xe s. dans les provinces rhénanes, tels que les Évangéliaires de *Saint-Médard de Soissons* et de l'*Empereur Lothaire* ou la Bible de *Charles le Chauve* (B. N. de Paris, *m. l.*, 8850, 266 et 1). Ces



FIG. 263. — VIERGE. *(Musée de Vich.)* *(Anuari. Institut d'Estudis catalans.)*

manuscrits auraient été introduits durant la période où les provinces situées au Nord et au Sud des Pyrénées orientales dépendaient des mêmes souverains. En ce cas, pendant que la France recevait de la Catalogne espagnole des formes architectoniques nouvelles (*sup.*, p. 104, 105), elle faisait bénéficier sa voisine des progrès que la Bourgogne et les bords du Rhin avaient accomplis dans l'art de la peinture sous l'influence de Byzance et de l'Irlande.



FIG. 264. — VIERGE.
(Détail de la peinture ci-dessous, fig. 265.)
(Sant Climent de Tahull.)
(Anuari. Inst. d'Est. catalans.)

Les fresques si admirablement conservées qui décorent les voûtes du Panthéon de Léon (fig. 225) appartiennent à une période plus moderne que les peintures catalanes. Elles représentent *Dieu le Père* dans la *vesica* ogivale, *le Massacre des Innocents*, les *Apôtres*, des *Anges*, des *Signes du Zodiaque*, divers *Mois de l'année* avec, au-dessous, des inscriptions pour les désigner. Comme en Catalogne, les couleurs élémentaires dont usèrent les décorateurs sont le brun rouge, l'ocre jaune, l'indigo et le blanc. Le vert et le noir sont obtenus par des mélanges. Cette gamme très simple fut usuelle en France à la même époque qu'en Espagne, où elle restera longtemps affectée à la peinture des statues. Son emploi général tient à la solidité et à l'harmonie des couleurs (*inf.*, p. 242). A Léon, à Vich, à Barcelone, les sujets s'enlèvent sur un fond blanc jaunâtre. Il en est



FIG. 265. — EGO SUM LUX MUNDI.
(Sant Climent de Tahull.)
(Anuari. Institut d'Estudis catalans.)



FIG. 266. — LA VIERGE ET SAINT JEAN.
(Sant Miquel de la Seo de Urgel.)
(Anuari. Institut d'Estudis catalans.)

de même au baptistaire de Poitiers et à Saint-Savin (Vienne). C'est un nouveau témoignage des affinités générales qui existèrent entre la Catalogne, les Asturies et la France durant les périodes préromane et romane. Si, abstraction faite de la couleur, on considère le dessin, les fresques de San Isidoro présentent, elles aussi, des analogies avec les miniatures des *Commentaires de l'Apocalypse* (fig. 181 à 188). Même disproportion dans certaines figures, même raideur dans les draperies, même grandiose dans la composition, même sentiment décoratif.

Bien autrement complexes que les peintures précédentes sont les fresques de San Baudelio (*sup.*, p. 72). D'une manière générale, le registre inférieur est occupé par des scènes de chasse copiées, semble-t-il, sur un manuscrit persan (fig. 159, 160), tandis que le registre supérieur et l'abside sont décorés de sujets religieux où ne se montre aucune influence orientale (fig. 158). Scènes de chasse et sujets religieux sont exécutés à la détrempe sur un enduit de plâtre et ont conservé, sauf les fresques de la voûte, une grande vivacité de ton. La chasse se déroule dans une région boisée comprise, dans le haut, entre une litre où règne une magnifique inscription coufique à la louange d'Allah et, dans le bas, une frise ornée d'une sinusoïde fleurie. Ici, des piétons avec des arcs, des cavaliers armés d'épées ou de tridents, des valets de chiens à manteau rouge ; là, des personnages à demi cachés dans une tour que porte un éléphant blanc, des lévriers poursuivant des

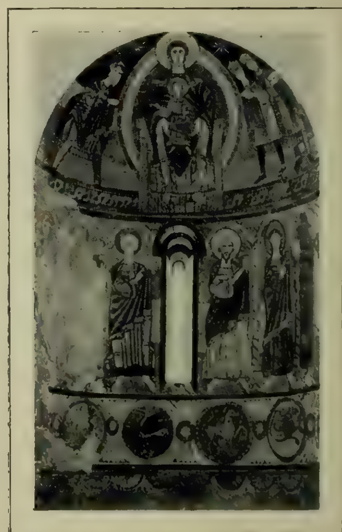


FIG. 267. — VIERGE DANS LA GLOIRE CÉLESTE.
(Santa Maria de Tahull.)
(Anuari. Inst. d'Est. catalans.)



FIG. 268. — MUSICIENS DE L'APOCALYPSE.
(Saint-Martin du Fenouillar, Pyr.-Orient.)
(Anuari. Institut d'Estudis catalans.)

cerfs, des gazelles et un ours. Puis ce sont de grands chiens assis, des écus tangents avec, au centre, un aigle aux ailes éployées. Les sujets religieux sont empruntés à la vie du Sauveur — *Adoration des Mages*, *Guérison de l'aveugle de naissance*, *Résurrection de Lazare*, *Noces de Cana*, *Cène*, etc. — La décoration présente le même mélange de motifs orientaux et occidentaux. Considérées au point de vue de l'art, ces peintures sont supérieures à celles des *Commentaires de l'Apocalypse* et aux fresques de Léon. Elles seraient du XIIe s. et auraient été exécutées quelques années après la construction de l'édifice. De nouvelles preuves de cette attribution se trouvent dans leur comparaison avec les peintures des vieilles églises catalanes — Santa Maria de Tahull, Santa Maria de Bohi, Santa Maria d'Esterri (*sup.*, p. 128) — et avec les enluminures de la *Bible d'Avila* et de la *Bible de Noailles* (fig. 269 à 271). Le premier de ces manuscrits renferme des miniatures où l'on trouve les mêmes éléments symboliques, la même manière de grouper les figures et de rendre l'expression et le mouvement des personnages que dans les fresques de San Baudelio ; le second offre des motifs de décoration identiques. Un mélange de styles aussi divers ne doit pas surprendre en Espagne. Les fresques de Celon comportent des personnages en habit musulman. Celles du Santo Cristo (*sup.*, p. 90), des saints qui se détachent sur des fonds



Fig. 269. — Le Triomphe d'Esther. Bible de Noailles. *(Bibliothèque Nationale de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*

découpés en ogive outrepassée, analogue à celle de la Puerta del Sol. Les unes et les autres caractérisent cette civilisation composite dont le second stage a reçu les noms aujourd'hui admis de *mozarabe* (*mosta'rib* = *arabisè*), quand elle se développe en pays musulman, et de *mudéjare* (*mudeddjan* = *autorisé à demeurer*), quand elle se constitue en terre chrétienne. L'on a vu (p. 67) l'influence considérable et insoupçonnée qu'elle avait eue sur l'élaboration des arts romans. Désormais, elle ne franchira plus guère les Pyrénées.

Dans les manuscrits de la fin du XI[e] s., la lettre visigothe le cède à la lettre gothique française, et les initiales, où l'enlumineur abuse du jaune éclatant, se rattachent à une tradition dérivée du style anglo-saxon. Cette transformation fut consécutive à l'arrivée des moines de Cluny et à l'influence des évêques français. Le jaune et le vermillon continuèrent à dominer dans la polychromie, mais le dessin progressa. On compte, parmi les plus beaux manuscrits, la *Bible* de la Bibliothèque Nationale de Madrid provenant d'Avila, la *Bible* du Musée archéologique de Madrid, la *Bible de Dalmacio de Mur* de la cathédrale de Gérone et le *Psalterio y Libro del Paralipomenon* de l'église d'Ausona (Vich), remontant au XII[e] s.

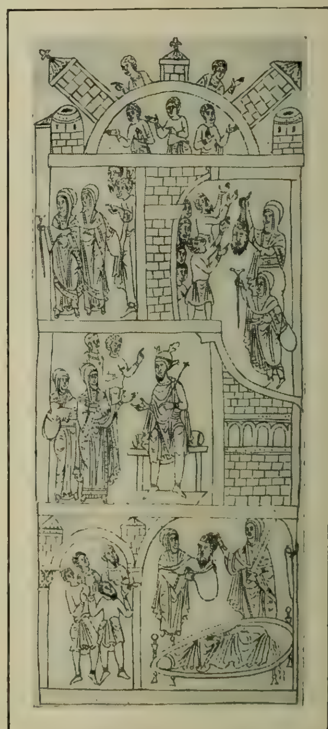


Fig. 270. — Judith et Holopherne. Bible de Noailles. *(Bibl. Nat. de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*

Les manuscrits catalans paraissent se différencier des manuscrits exécutés en

Castille. Ainsi, la *Bible de Noailles* (B. N. de Paris, lat. 6), provenant de San Pedro de Rosas (Catalogne), offre des modifications marquées non seulement dans l'écriture, mais dans la forme artistique. Les illustrations du tome III exécutées au trait se signalent par la pureté et la correction de la ligne, la science et la variété de la composition (fig. 269 à 271). Des lions, des chameaux, des mammifères ailés, des éléphants de guerre portant des tours avec leurs défenseurs se mêlent aux personnages. L'architecture comporte des entrelacs de pleins cintres et d'arcs de cercle outrepassés sur colonnes (fig. 271), tels qu'on les trouve à Mérida et, plus tard (vers 1220), dans la partie *mudéjare* du cloître de San Juan de Duero. C'est une preuve de l'antiquité, en Catalogne, des arcades entrelacées de style musulman et de la persistance, dans les royaumes chrétiens, du style *mudéjar* du khalifat (*sup.*, p. 69).



FIG. 271. — LE CHARBON ARDENT AUX LÈVRES D'ISAÏE. BIBLE DE NOAILLES.
(Bibliothèque Nationale de Paris.)
(Cliché Hachette.)

L'exemplaire des *Morales de saint Grégoire* (Cathédrale de Saragosse) est, lui aussi, une œuvre *mudéjare*. Ainsi, dans la page où le miniaturiste a représenté l'auteur, il l'assied sous un portique en arc de cercle outrepassé et le place dans le voisinage d'un grand mât qui repose sur deux lions rouges, accroupis et de style oriental aussi accusé que les voussures du portique.



FIG. 272. — RELIURE D'ÉVANGÉLIAIRE.
(Collégiale de Roncevaux.)
(Cliché Hauser y Menet.)

Outre la *Vierge de la Vega* (fig. 255), on trouve en Espagne des pièces d'orfèvrerie émaillées du XII[e] s. Quelques-unes



Fig. 273. — Devant d'autel de Silos.
(Musée Provincial de Burgos.)
(Cliché Lévy.)

sont d'une beauté incomparable : le devant d'autel de Santo Domingo de Silos (fig. 273) transporté au musée de Burgos, le retable conservé au monastère et le devant d'autel de San Miguel in Excelsis, le reliquaire de Huesca, la reliure de l'évangéliaire de Roncevaux (fig. 272). Ces émaux sont cloisonnés à la taille d'épargne et offrent tous les caractères des travaux limousins. Parfois, des cabochons encastrés dans une fine sertissure participent à l'ornementation. Le cas s'observe dans le devant d'autel de Silos et dans une exquise cassette du trésor de la cathédrale d'Astorga (fig. 274).

Entre l'époque qui répond à l'achèvement des mosquées et des palais des émirs omeiyades de Cordoue et celle de la construction par les Almoades de la grande mosquée et des palais de Séville (fin du XIIe s.), les monarques musulmans de Tolède élevèrent l'Aljaferia (fig. 196 à 198), mais les autres princes musulmans eurent des règnes trop agités pour entreprendre de grands travaux. Les constructions qu'ils exécutèrent eurent un caractère militaire. Ce furent des châteaux analogues à la forteresse d'Alcalá de los Panaderos (fig. 275) et d'Almeria (port du Sud-Est). Ils restaurèrent également les enceintes de Séville, de Cordoue, de Jaen, et en général des villes menacées par leurs rivaux ou par les chrétiens. Ces forteresses sont du type ordinaire des ouvrages persans ou syriens. Comme eux, elles ont une double enceinte défendue par des ouvrages de flanquement puissants et disposés de telle sorte que les tours de la muraille intérieure répondent à peu près au milieu de la courtine correspondante de l'avant-mur. Comme dans les ouvrages asiatiques, les courtines présentent des chaînages de bois noyés dans les maçonneries, des mâchicoulis et des bretèches de pierre, des chemins de ronde intérieurs et des talus de ricochet. Souvent aussi, la terre mêlée à des débris de paille et moulée en brique ou simplement pilonnée entre dans la composition des ouvrages

défensifs. Les tours des villes et des châteaux sont de préférence carrées ou polygonales, — enceinte de Séville, forteresse basse du pont San Martin à Tolède, — mais il en existe aussi de rondes, du type asiatique adopté par les Espagnols.



Fig. 274. — Cassette émaillée ornée de cabochons. *(Cathédrale d'Astorga.)*

Ayant pu leur assigner une limite chronologique précise, quelques anciens tissus de style oriental ont été étudiés en même temps que les *arts mineurs* musulmans de l'époque des Omeiyades (*sup.*, p. 93, 94, et fig. 212, 213).

A côté des étoffes dont l'origine et la date paraissent à peu près certaines, il en est d'autres que l'on a classées jusqu'ici soit parmi les tissus byzantins, soit parmi les tissus siculo-arabes, en raison d'indices fournis par la nature des décors. J'ai dit ailleurs (p. 21) combien étaient trompeurs ces indices. Aussi bien, dans le doute, est-il nécessaire de citer celles des étoffes où apparaissent les caractères distinctifs de la décoration hispano-musulmane, qui, à bien des égards, il en faut convenir, se confond avec la décoration siculo-arabe (*sup.*, p. 43, 44). Pour la plupart, les tissus se trouvent dans les musées spéciaux de Lyon, de Berlin et de Londres. La cathédrale de Sens possède également de très beaux échantillons à mettre en parallèle avec ceux des musées de Cluny et de Vich et de la basilique de Saint-Sernin (fig. 212, 213). Tels sont les suaires de saint Siviard, de sainte Colombe, de saint Potentien respectivement ornés de dragons ailés,



Fig. 275. — Alcala de los Panaderos (Andalousie). *(Cliché Lévy.)*

de monstres affrontés, de bêtes fantastiques et d'oiseaux encadrés dans une inscription pseudo-coufique.

BIBLIOGRAPHIE. — ESPAGNE, ROMAN. — Amado de los Rios, *Monumentos arquitectónicos de España.* — Bertaux, *Histoire de l'Art publiée sous la Direction de M. André Michel* (en cours de publ. en 1909). — *Boletin de la Soc. esp. de Excursiones*, Madrid, 30 Ballesta. — Caveda, *Geschichte d. Baukunst in Spanien*, Stuttgart, 1858. — Davilliers, *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne*, Paris, 1879. — M. Dieulafoy, *Le Château Gaillard* (*Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, 1898) ; *Peintures murales en Catalogne, Comment. d'une note de M. Pijoan* (*C. R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, Juillet 1910). — Raphael Domenech, *Apéndices del Apolo español*, Madrid, 1906. — Gurlitt et Junghandel, *Die Baukunst der Spanier*, Dresde, 1899. — B. Haendike, *Studien zur Geschichte der spanischen Plastik*, Strasbourg, 1900. — V. Lampérez, *Historia de la Arquitectura Cristiana*, Barcelone, 1904. — Antonio López Ferreirós, *El Pórtico de la Gloria en Santiago*, Santiago, 1893. — Mélida, *Lecciones dadas en la Escuela de Estudios superiores*, 1904-1905 ; *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional ; Museo Español de Antigüedades.* — Passavant y Boutelou, *El Arte cristiano en España.* — Pijoan, *Peintures murales en Catalogne* (*C. R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, juillet 1910). — *Publications de l'Institut d'Estudis catalans.* — Puig y Cadafalch, Folguera y Sivilla, Goday y Casals, *L'Arquitectura románica á Catalunya*, Barcelone, 1909. — Salomon Reinach, *Apollo*, Paris, 1907. — *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos.* — Enrique Serrano Fatigati, *Portadas artísticas de monumentos españoles*, Madrid (sans date, vers 1907). — Uhde, *Baudenkmäler in Spanien und Portugal*, Berlin, 1889. — G Villaamil, *España artística*, etc. Paris, 1842.





FIG. 276. — SÉVILLE. — CATHÉDRALE.
(Cliché Lacoste.)

CHAPITRE V

PÉRIODE GOTHIQUE

MONASTÈRES CISTERCIENS. — ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — ARCHITECTURE CIVILE. — ARCHITECTURE MILITAIRE. — PONTS. — ARCHITECTURE MUDÉJARE RELIGIEUSE ET CIVILE. — SCULPTURE ; INFLUENCES FRANÇAISE, FLAMANDE, ITALIENNE. — PEINTURE ; ÉCOLES CATALANE, VALENCIENNE, CASTILLANE, NAVARRAISE, ANDALOUSE. — MANUSCRITS. — ARTS MINEURS : MENUISERIE ; ORFÈVRERIE ; TISSUS ; SCEAUX ET MONNAIES. — ARTS MINEURS MUDÉJARS : FAIENCE ; MENUISERIE ; REVÊTEMENTS MÉTALLIQUES. — ARCHITECTURE, PEINTURE, ARTS MINEURS MUSULMANS.

TROIS nefs, une abside et des chapelles carrées en bordure le long du transept, telles sont les dispositions types que Villard de Honnecourt assigne aux austères églises des Bénédictins réformés par saint Bernard. L'ordre qui s'était établi à Cîteaux vers l'an 1098 essaima de bonne heure. Il venait de fonder, près de Narbonne, l'abbaye de Fontfroide, quand il fut appelé en Catalogne par Berenguer IV (1113-1131). Quelques années plus tard, Alfonso VII (1126-1157) lui ouvrait les portes de la Castille, et Garcia Ramirez IV (1134-1150) l'introduisait en Navarre.

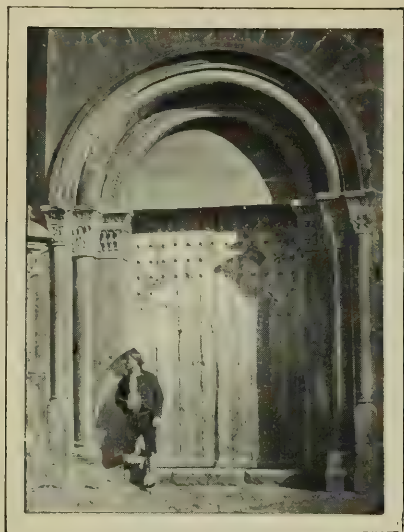


Fig. 277. — Tarragone. — Porte latérale de la Cathédrale. *(Cliché Lacoste.)*

Bien que les Bénédictins réformés aient pénétré en Espagne par la Catalogne, leur plus ancienne fondation se trouve en Castille, à Moreruela de Frades, entre Zamora et Benavente. Le plan de l'église est encore clunisien. Seule, la sévérité du style trahit une influence nouvelle.

La cathédrale de Tarragone est dans le même cas. Il existe une bulle du pape de 1131 qui recommande de contribuer aux dépenses de sa construction. Toutefois, comme elle ressemble beaucoup à la cathédrale de Lerida, commencée en 1203 et achevée en 1278, il n'est pas à penser que les travaux aient été entrepris avant le milieu du XII[e] s. L'église très vaste, — 90 m. sur 38, — est du type catalan à trois nefs inauguré dans les régions libérées les premières du joug musulman (*sup.*, p. 82, 83). Les dimensions massives des piles et des arcades dont les naissances reposent sur des groupes de colonnes couplées, rappellent l'architecture de l'Angoumois introduite à Zamora et Salamanque (*sup.*, p. 112, 113 ; fig. 229). A l'intérieur, l'ogive a remplacé le plein cintre, et la voûte nervée s'est substituée au berceau roman. A l'extérieur, le plein cintre persiste dans les portes latérales (fig. 277), mais le portail de la nef, construit vers 1275, est ogival (fig. 353). Une coupole octogonale sur trompes s'élève à la croisée de la nef et du transept. Le cloître (fig. 278) est une copie, à peu près intégrale, du cloître de Fontfroide. Comme ce



Fig. 278. — Tarragone. — Cloître de la Cathédrale. *(Cliché de l'auteur.)*

dernier, il est formé par des arcades et des supports de style roman compris dans les formerets ogivaux d'une voûte gothique. Il est surmonté d'une corniche constituée par des arcs polylobés de style oriental (fig. 29, 34, 38, 99, 100). Autour de l'abside, on retrouve ces mêmes arcs, mais disposés en mâchicoulis défensifs et interrompus par des bretèches.

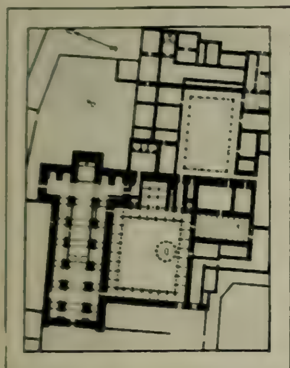


Fig. 279. — Santas Creus. Monastère et Palais.

Les églises des monastères de Poblet (54 kil. de Tarragone) et de Veruela (Aragon), dont les cisterciens furent mis en possession vers 1153 et 1171, ressemblent beaucoup à la cathédrale de Tarragone, en ce sens que la sévérité des ornements décèle seule la présence des bénédictins réformés.

En revanche, le monastère de Santas Creus (28 kil. de Tarragone), fondé en 1152, et dont l'église fut commencée en 1177, est un exemple accompli du style cistercien (fig. 279). Le T cistercien, dessiné par les trois nefs et le transept, s'impose à la vue. Seule, l'abside carrée fait une légère saillie au dehors. Elle est comprise, à droite comme à gauche, entre deux absidioles carrées, greffées sur chaque branche du transept. Des piles vigoureuses, couronnées d'une simple moulure, portent la voûte d'arête de la nef et celles des collatéraux. A l'extérieur, n'étaient la porte, l'immense fenêtre ogivale qui la surmonte et la lanterne placée au-dessus de la croisée du transept, l'église aurait l'apparence d'une forteresse romane (fig. 280). Un cloître formé d'arcades ogivales très simples était joint à l'église. En 1191, fut exécutée la belle salle du premier étage, connue sous le nom de *dortoir des jeunes moines*. Elle est constituée par une suite d'arcs ogivaux, aux naissances basses, qui portent



Fig. 280. — Santas Creus. — Église du Monastère.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 281. — Santas Creus. — Fontaine du Cloître.
(Cliché de l'auteur.)

au-dessus de leur tympan les solives de la toiture. Au rez-de-chaussée, se trouve une salle capitulaire carrée dont la voûte est composée de neuf panneaux qui font converger leurs doubleaux et leurs diagonaux sur seize supports : quatre au centre et douze engagés dans les murs latéraux. La salle capitulaire, qu'un escalier intérieur met en communication avec le dortoir, s'éclaire sur un second cloître commencé en septembre 1313 et terminé le 12 janvier 1341. Sur l'un des côtés s'élève une fontaine couverte (fig. 281).

Le couvent des Dames Nobles de *las Huelgas* (3 kil. de Burgos) fut construit sous le règne d'Alfonso VIII de Castille (1188-1214). L'église, postérieure de quelques années à celle de Santas Creus, n'en diffère que par la forme de l'abside — elle est pentagonale — et par celle de quelques voûtes.

Bien qu'appartenant à l'époque des églises cisterciennes, la cathédrale de Sigüenza échappe, peut-être à cause de sa situation, à l'influence directe de l'ordre. Elle apparaît dominatrice, avec sa façade massive que flanquent deux immenses tours carrées, couronnées de merlons (fig. 282). La nef, les collatéraux, l'abside, le transept, qu'éclaire à l'orientation du Sud la plus belle rosace de l'Espagne, rappellent, par leurs dispositions, les cathédrales de Tarragone et de Lerida. Les piles ont des ressemblances frappan-



Fig. 282. — Cathédrale de Sigüenza.
(Cliché de l'auteur.)

tes, explicables d'ailleurs, avec celle de Saint-Nazaire de Carcassonne.

Sigüenza ramène vers l'Ouest. Si l'on s'avance plus encore dans la même direction, l'on atteint Sahagún (San Facundo), où se trouvent deux églises en briques d'un grand intérêt archéologique. La plus ancienne est placée sous le vocable de San Tirso (fig. 283); la seconde, sous celui de San Francisco. Les arcades ogivales des deux derniers étages de fenêtres du clocher de San Francisco lui assignent comme date le premier quart de XIII[e] s. D'autre part, une note *mudéjare* est ici donnée par le tracé en fer à cheval des arcatures extérieures des branches du transept et de l'abside et par ces bandeaux en dents de scie remarqués dans les palais du Fars (fig. 18, 20, 24, 26, 28).



FIG. 283. — SAHAGÚN. — SAN TIRSO. CHEVET ET CLOCHER. *(Cliché de l'auteur.)*

Ces monuments sont les premiers en Castille, où réapparaissent les formes orientales à peu près exclues de l'architecture de l'Espagne dans les régions que les Bénédictins de Cluny et de Cîteaux avaient conquises aux arts de la France. Toutefois, avant l'époque de leur construction, les archivoltes des portails romans en arc de cercle à peine outrepassé de l'église de Porqueres (Catalogne) et de Santa Eulalia de Mérida (fin du XII[e] s.) annonçaient un retour vers les thèmes musulmans (fig. 284).

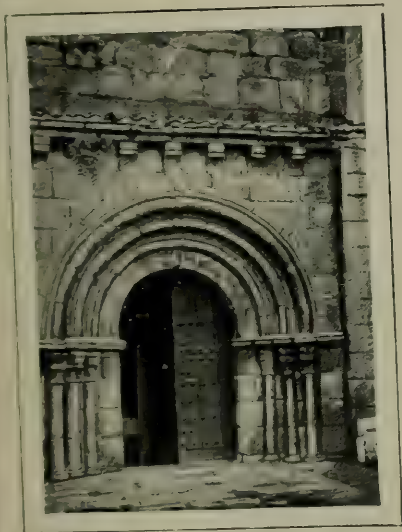


FIG. 284. — MÉRIDA. — SANTA EULALIA. *(Cliché de l'auteur.)*

Le dernier édifice de transition à citer est la cathédrale de Valence. La porte, connue sous le nom *del*



Fig. 285. — Valence. — Cathédrale. Porte del Palau.

Palau (fig. 285), est de style roman, bien que commencée après la prise de la ville, en 1238, par le roi d'Aragon, Jaime Ier, *el Conquistador* (1213-1276). Je me suis expliqué au sujet de ces longues survivances (p. 82, 126, 127).

L'Espagne possède, à Burgos, Tolède et Léon, trois cathédrales de pur style gothique. Elles sont comparables aux plus belles cathédrales françaises de la même époque. Le mariage de doña Blanca (Blanche de Castille) avec Louis VIII (1223-1226) avait facilité un nouveau rapprochement entre les deux pays. La cathédrale de Burgos (fig. 286 à 288) fut fondée par Fernando III (1217-1285), neveu de Blanche de Castille, qui en posa la première pierre le 20 juillet 1221. Le transept, en forte saillie sur les collatéraux, accuse la persistance du tracé roman ou plutôt un retour au plan traditionnel abandonné depuis qu'avait prévalu l'église à cinq nefs. L'abside en prolongement de la nef, un déambulatoire faisant suite aux collatéraux et neuf chapelles rayonnantes complètent ce bel ensemble. Telles sont les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Chartres et l'abbatiale de Longpont, construites en France durant la première moitié du XIIIe s. A l'intérieur, les analogies signalées avec Reims et Amiens s'accusent encore. Les travées sont barlongues ; les piles, dès la naissance, sont cantonnées d'élégantes colonnettes. D'autre part, le triforium du transept rappelle plutôt celui de la cathédrale de Bourges. Le seul caractère vraiment national se trouve dans le dôme octogonal construit au-dessus de la croisée du transept, le *crucero* des Espagnols

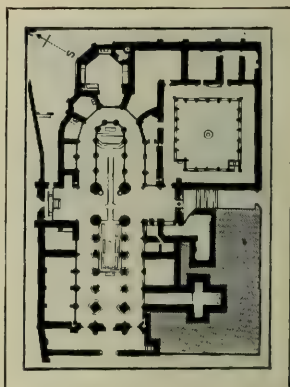


Fig. 286. — Burgos. Plan de la Cathédrale.

(fig. 288, comp. fig. 299). Bien qu'il ait été terminé en 1567 et qu'il soit l'œuvre de Juan de Vallejo, un élève du célèbre Francisco de Colonia et de Philippe de Bourgogne (Felipe de Vigarny, *inf.*, p. 237, 238), les trompes où repose le tambour et l'étoile à huit pointes qui rayonne à l'intrados de la coupole sont du type persan le plus pur (Voir fig. 297). Cette partie de l'édifice est comme le testament de ce bel art *mudéjar*, l'orgueil et la gloire de l'Espagne. La cathédrale de Burgos est à flanc de coteau. Aussi bien, les constructeurs furent-ils conduits à donner deux étages au superbe cloître compris entre le chevet et la rue basse de la Paloma. L'étage supérieur est peint, seulement les couleurs sont fanées, comme celles qui ont été appliquées sur la pierre. Il n'en est pas moins un exemple précieux de polychromie *mudéjare*. Les rouges vifs et les bleus intenses des palais andalous dominent ; l'or y jouait aussi un rôle prépondérant. Le métal a disparu, mais sa présence dans la décoration est attestée par la mixtion jaune qui servait à le fixer.



FIG. 287. — BURGOS. — CATHÉDRALE.
(Cliché Lévy.)

Comme la cathédrale de Burgos, la Primatiale de Tolède (fig. 289, 290) fut fondée par Fernando III (11 août 1227). Les seules distinctions entre ces deux beaux édifices tiennent à leur dimension et au nombre des collatéraux. La Primatiale est plus longue et plus large que la cathédrale de Burgos ; après les



FIG. 288. — BURGOS. — CATHÉDRALE.
NEF ET *crucero*.
(Cliché Lévy.)

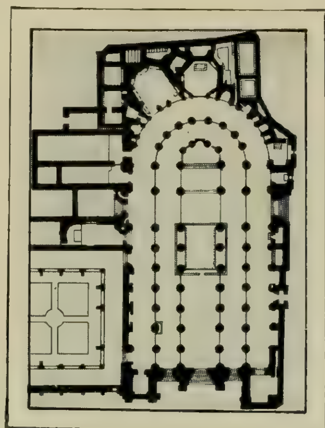


Fig. 289. — Tolède. Plan de la Cathédrale.

cathédrales de Milan et de Séville, elle est la plus grande église gothique de l'Europe (120 m. sur 54 m.). Puis elle a cinq nefs et un double déambulatoire. En plan, la Primatiale ressemble à Notre-Dame de Paris (fond. en 1163) ; en élévation, elle se rapproche davantage de la cathédrale de Bourges (fond. en 1172). Dans cette dernière, le maître de l'œuvre avait diminué la hauteur du triforium, à l'avantage des fenêtres. Ici, le parti fut suivi dans toute sa rigueur, et le triforium fut supprimé ; mais sa disparition n'alla pas sans l'abaissement général des voûtes et l'alourdissement consécutif de l'ensemble. D'autre part, la voûte à six panneaux de Notre-Dame et de la cathédrale de Poitiers est remplacée par la travée barlongue avec simple croisée d'ogive à laquelle on était revenu en France. Le cloître se signale par une porte d'architecture complexe (fig. 291), qui sera mentionnée en étudiant les origines du style portugais *manouélin* (*inf.*, p. 338, 339). A Tolède, l'on connaît le nom des principaux architectes et sculpteurs qui, durant plus de deux cent cinquante ans, furent employés sur les chantiers. En tête de cette longue liste, se trouve un Français, Petrus Petri († 1285. *Inf.*, p. 223), qui demeura pendant cinquante ans à la tête des travaux et leur imprima une unité qui fait souvent défaut à ces immenses édifices.

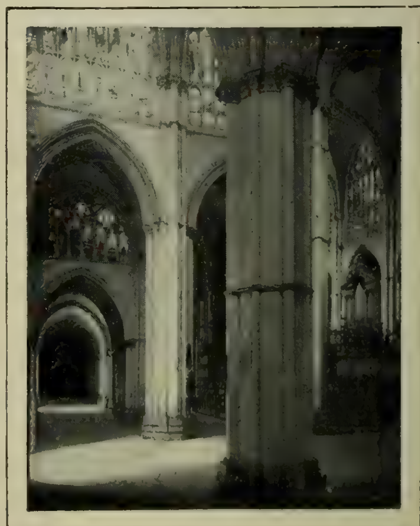


Fig. 290. — Tolède. — Cathédrale. Transept.
(Cliché Lacoste.)

Santa María de Regla, la cathédrale de Léon (fig. 292 à 294), avait été fondée en 1205, seize ans avant la cathédrale de Burgos. Seulement, le chantier fut fermé durant près d'un demi-siècle. Repris en 1252, les travaux reçurent une impulsion vigoureuse sous le règne de San-

cho IV (1284-1295) et furent terminés en 1303, peu d'années après l'avènement de Fernando IV (1295-1312). Svelte, délicatement ajourée, pure de forme d'un rythme harmonieux et savant, elle donne une solution élégante du problème audacieux que les maîtres français s'étaient posé vers la fin du XIIe s., et sertit dans un léger réseau de pierre les vitraux qui, du sommet à la base, garnissent les fenêtres de la nef, les baies du triforium et les fenêtres des collatéraux. Cette substitution d'un triforium transparent au triforium à galerie s'observe pour la première fois dans le chœur de la cathédrale d'Amiens. L'Ile-de-France et la Champagne l'adoptèrent vers le milieu du XIIIe s. L'Espagne ne tarda pas à suivre leur exemple.



FIG. 291. — TOLÈDE. — CATHÉDRALE. CLOÎTRE.
(Cliché Lacoste.)

Autant l'architecture brillait d'un vif éclat en Castille, autant la Galice, les Asturies, la Navarre et la Catalogne se reposaient après les efforts accomplis durant la période romane.

A l'aurore du XIVe s., la Catalogne et la Navarre sortirent de la torpeur où elles étaient plongées. Il en résulte qu'à Gérone, à Saragosse, à Barcelone, à Perpignan comme à Pampelune, l'architecture passe sans transition du roman finissant au gothique compliqué. Les affinités de race et le voisinage y aidant, le Midi de la France reprend une place prépondérante dans les conseils artistiques de la Catalogne.

Santa Eulalia, cathédrale de Barcelone, fut commencée en 1298 et terminée en 1329. Aux trois nefs, succèdent un transept sans collatéraux, une abside avec déambulatoire et un collier de onze petites chapelles rayonnantes, disposition empruntée à Saint-Just de Narbonne dont le chœur — la seule partie qui ait été construite — fut élevé de 1272 à 1330 environ. La crypte, creusée en 1339 pour placer sous le sanctuaire les reliques de sainte Eulalie, rappelle les confessions des églises primitives. La disposition n'est pas nouvelle. Le trait saillant réside dans les chapelles surmontées d'une



Fig. 292. — Léon. — Cathédrale.
(Cliché Gracia.)

galerie qui s'égrènent entre les contreforts, le long des collatéraux. Étant donné le système de construction gothique où les murs sont de simples clôtures, la pensée aurait dû venir bientôt de profiter de ces espaces libres entre les contreforts pour augmenter sans dépense la superficie de l'église. Il n'en fut rien cependant. Encore, durant le XIVe s., la France bâtit des églises à contreforts extérieurs et, si Notre-Dame de Paris, si les cathédrales d'Amiens et de Tours ont des chapelles collatérales, c'est que l'on reporta les clôtures à l'alignement du parement extérieur des contreforts bien après la consécration de ces édifices. Le premier exemple de chapelles collatérales comprises dans le projet primitif se présente, peut-être, à la cathédrale de Cologne (XIIIe s.). Elles faisaient également partie du projet inexécuté de Saint-Just de Narbonne, comme le montrent les plans similaires et contemporains des cathédrales de Clermont et de Limoges.

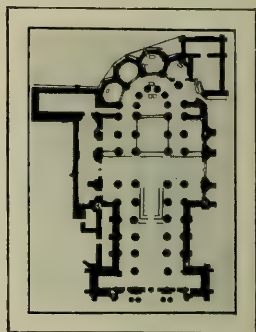


Fig. 293. — Léon.
Cathédrale.

La cathédrale de Gérone, l'édifice religieux le plus hardi de la Catalogne, se compose d'une nef unique, large de 22 m. 60, d'une abside et d'un déambulatoire entouré, comme à Barcelone, de onze chapelles rayonnantes. Elle fut commencée, en 1316, par maître Henri de Narbonne et continuée par un de ses concitoyens, Jacques Favari (Jacopo de Favariis). Le projet ressemblait à celui de Santa Eulalia de Barcelone ou plutôt à celui de la cathédrale de Narbonne, leur commune inspiratrice. Mais, vers 1410, alors que les murs extérieurs et les chapelles construites entre les contreforts étaient terminés, Guillermo Boffi proposa de réunir les deux murs par une seule voûte de 22 m. 60 de portée, sans appui intermédiaire. Cette dimension excédait de plus de 3 m. 50 la largeur des nefs de Saint-Étienne de Toulouse

et de Sainte-Cécile d'Albi réputées pour leur grande hardiesse. Le chapitre s'émut et nomma en 1416 une commission technique, qui conclut à l'adoption du projet de Boffi.



FIG. 294. — LÉON. — CATHÉDRALE. NEF ET ABSIDE. *(Cliché Gracia.)*

De tous les royaumes dont l'union devait former l'Espagne, la Navarre fut celui où les artistes français furent le plus recherchés. Les architectes y pénètrent avec les clunisiens vers 1050 ; les imagiers suivent les architectes. Au début du XIVe s., la Navarre passe pour trente ans à la Maison de France ; ensuite, elle garde pendant plus d'un siècle des souverains français ou élevés en France. Il n'est donc pas étonnant que la Navarre artistique ait été régentée par les écoles françaises et qu'elle en ait propagé les enseignements. Dans le domaine de l'architecture religieuse, le cloître de la cathédrale de Pampelune (fig. 295) occupe une place privilégiée. Son tracé très pur et l'ornementation délicate des arcades, des gâbles et des chapiteaux en font une œuvre unique. Commencé dans les premières années du XIVe s., sous le règne d'un prince français, Philippe d'Évreux, par un évêque d'origine française, Arnold de Barbazan, il était sans doute terminé quand, en 1390, s'écroula la cathédrale romane. Toute la partie voisine de l'église dut souffrir beaucoup de cette chute. C'est ce qui explique l'intérêt que prit Carlos III (1387-1425) à sa reconstruction.



FIG. 295. — PAMPELUNE. — CLOITRE DE LA CATHÉDRALE. *(Cliché de l'auteur.)*

Bien distinctes des précédentes, sont les cathédrales de Saragosse et de Séville, élevées sur l'em-

placement de mosquées démolies après la reconquête.



FIG. 296. — SARAGOSSE. — SEO. COLLATÉRAL GAUCHE

La Seo (cathédrale) de Saragosse, fondée en 1119, est presque carrée et divisée en cinq nefs que séparent quatre rangées de piles gothiques, assises sur des bases de marbre jaune. Elle fut consolidée en 1490. De cette époque, datent les chapiteaux garnis de feuillages où jouent des anges et des agneaux de style italien ainsi que les nervures multiples qui s'en détachent et se croisent au sommet sous des rosaces de cuivre (fig. 296). En 1498, l'architecte musulman, el Rami, y ajouta le porche désigné sous le nom de la *Pavorderia* (de la *prévôté du chapitre*), par où l'on entre aujourd'hui dans l'église. Le caractère *mudéjar* de l'architecture s'accuse, à l'intérieur, dans le dôme étoilé du *crucero* (fig. 297) reproduit à la cathédrale de Burgos (fig. 288), dans la coupole de la chapelle de San Miguel dont les stalactites dorées semblent détachées d'un salon de l'Alhambra, et s'affirme, à l'extérieur, sur la façade nord-est et sur le dôme où des revêtements composés de briques mates et de faïence mettent une note colorée d'une douceur exquise. Le bleu, le vert et le blanc y dominent avec quelques notes jaune foncé et brun rouge. Au milieu d'entrelacs géométriques, se détache le croissant emprunté aux armes parlantes de l'archevêque Lope Fernández de Luna, sous l'inspiration de qui fut jeté, vers 1375, la coupole de

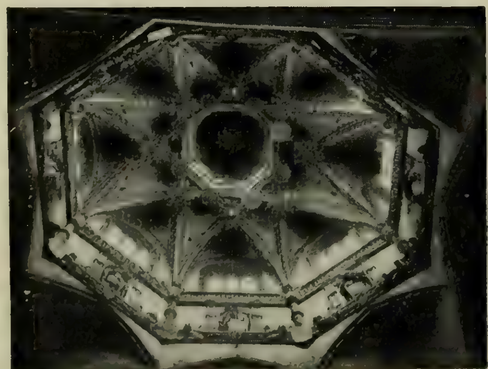


FIG. 297. — SARAGOSSE. — SEO. COUPOLE DU *crucero*.
(Cliché Lacoste.)

la chapelle de San Miguel. Des imitations indirectes, exécutées à une très grande distance des lieux d'origine, ne sauraient avoir la perfection des modèles. Pourtant les revêtements en faïence de la Seo ne s'en écartent pas au point que l'on ne puisse y reconnaître le style de la belle période qui s'ouvrit en Perse dès le début du XIVe s.

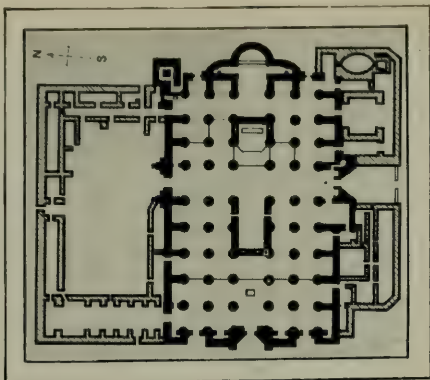


Fig. 298. — Séville. — Cathédrale. (Comp. fig. 94.)

Après la prise de Séville (1248), la grande mosquée commencée en 1173 par Abou Yakoûb Yoûsouf fut utilisée comme cathédrale sous le vocable de Santa Maria de la Sede. Mais, en 1401, sa solidité paraissant compromise, le chapitre décida de la reconstruire. Les architectes profitèrent des fondations, conservèrent le minaret, la célèbre Giralda (fig. 276), la cour connue sous le nom de *patio de los Naranjos*, peut-être, aussi, la porte *del Perdón* remaniée en 1519 par Bartolomé Lopez (fig. 420) et, en définitive, adoptèrent un plan (fig. 298) qui rappelle de très près celui des mosquées espagnoles (fig. 94). Une forêt de colonnes divise en cinq nefs et en dix travées les 2 hectares (180 m. sur 108) que couvre la cathédrale. Quant à l'abside à peine indiquée au dehors et aux deux absidioles noyées dans la dernière travée, elles ressemblent beaucoup plus à la *maksoura* et au *mihrab* dont elles occupent la place qu'au choeur d'une église chrétienne.



Fig. 299. — Tolède. San Juan de los Reyes. Nef. Abside. *Crucero.* (Comp. fig. 288, 297.) *(Cliché Lacoste.)*

L'attachement des Espagnols à leurs traditions artistiques ne s'est jamais démenti (*sup.*, p. 82, 127, 142). L'on en trouvera un nouvel exemple dans San Juan de los Reyes (fig. 299, 300), construit sur



Fig. 300. — Tolède. — San Juan de los Reyes. Cloître.
(Cliché Lacoste.)

l'ordre d'Isabelle la Catholique par le célèbre Juan Guas. Ils remontent à la fin du xve s. et ne présentent cependant aucun de ces excès ou de ces désordres caractéristiques des styles mourants. En raison de leur caractère *proto-manouélin* et de leur date, une porte du cloître (fig. 301) et les arceaux du premier étage méritent d'être notés.

Les églises précédentes rentrent dans les formes classiques. Il existe quelques exemples de types plus rares, intéressants à connaître.

L'église de Sant Feliu à Játiva fut reconstruite en 1414. Elle se réduit à une nef de 15 m. sur 22 m. 50, divisée en cinq travées par des arcs ogivaux dont les naissances voisines du sol s'appuient sur des contreforts entre lesquels on a ménagé des chapelles. A l'extérieur, règne un de ces porches longitudinaux particuliers à l'Espagne (*sup.*, p. 113, 114). La caractéristique de Sant Feliu réside dans l'*alfarge* ou toiture en bois composée de pannes reposant sur l'extrados des arcs. L'église romane de Mig Aran, dans la Haute-Catalogne, Santa María de la Huerta, la chapelle palatine de Santa Agueda (xiiie s., aujourd'hui Musée provincial) de Barcelone, la Mourguier de Narbonne offrent des exemples de cette disposition signalée à Santas Creus (*sup.*, p. 139, 140) et qui apparaît auparavant dans le voisinage de Damas, à la basilique de Tafka et, dans la vallée de l'Oronte, à la basilique de



Fig. 301. — San Juan de los Reyes. Porte proto-manouéline.
(Cliché de l'auteur.)

Roueiha. Il se pourrait que ces toitures aient été portées en Europe par les constructeurs musulmans. Leur nom et leur forme viennent à l'appui de cette hypothèse.



Fig. 302. — Palma. — Cathédrale.
(Cliché Lacoste.)

La cathédrale de Palma (Majorque), commencée an 1229, présente une autre particularité. Son architecture montre qu'à l'imitation des édifices orientaux elle était primitivement couverte en terrasse (fig. 302). Les toitures actuelles datent de 1380, année où l'église fut restaurée.

L'architecte emploie dans les monuments civils des accents très différents de ceux dont il use dans les édifices religieux. Les plus accusés sont les portes à claveaux démesurés (fig. 303, 305, 311, 333, 447, 460, 461) et les fûts de colonnettes extrêmement grêles (fig. 303, 304, 305, 314). Les premiers, empruntés à la fortification des châteaux, sont d'une application générale ; les seconds, hérités des Mores, appartiennent au style catalan.



Fig. 303. — Castellon de Ampurias. Maison catalane (XIVe siècle).
(Cliché de l'Institut catalan.)

La *Casa de los Baragañas* d'Avilés (Castille) ressemble au palais d'Estella (fig. 232), sauf que les baies du rez-de-chaussée sont ogivales. Elle était construite depuis longtemps quand don Pedro el Cruel, à la poursuite de son frère don Enrique, s'y arrêta au cours de l'année 1352.

Le palais compris dans le



Fig. 304. — Santas Creus. Escalier du Palais. *(Cliché de l'auteur.)*

monastère de Santas Creus (fig. 279) a conservé un *patio* et un escalier charmants, où se montrent les fines colonnettes qui viennent d'être signalées (fig. 304).

De la *Casa Consistorial* (Hôtel de Ville) de Barcelone, il reste une grande fenêtre ogivale, la porte dont les puissants claveaux sont surmontés d'une archivolte en accolade qui se prolonge sur un mur d'équerre, les trois écussons des tympans et un ange aux ailes de bronze qui semble bénir les arrivants (fig. 305). Tous ces motifs sont d'une pureté et d'une fantaisie exquises. Les travaux entrepris en 1369 furent terminés en 1378.

L'ancien *Palau de la Diputació general de Catalunya* (Palais des États Généraux), élevé par March Çafont et décoré par Père Johan, remonte à la première moitié du XVe s. Dans les constructions ultérieures, le style gothique accueille avec courtoisie les premières manifestations du style italien de la Renaissance. L'on notera la porte sur la rue del Obispo, édifiée en 1416 (fig. 307), le *patio* à deux étages, l'escalier extérieur compris dans le même *patio* (fig. 306) et deux fenêtres, — l'une en face du *patio de los Naranjos*, la seconde vis-à-vis de la porte extérieure (fig. 308), — parce que leurs arcs entrelacés offrent un nouvel exemple des formes *proto-manouélines*.



Fig. 305. — Barcelone. Casa Consistorial. *(Cliché de l'auteur.)*

A côté de ces édifices, il faut ranger la *Lonja* (bourse) de Palma (fig. 310), construite en 1426 par Guillén Sagrera, et la *Lonja de la Seda* de Valence (fig. 309), dont

la construction fut décretee le 5 Février 1482. Elles sont de style catalan, tandis qu'à Madrid l'hôpital de la Latina (fig. 311), aujourd'hui démoli, était une relique précieuse de l'art gothique castillan de la fin du XVe s. Il avait été bâti par un architecte musulman, Maestre Hazan, aux frais de la célèbre Beatriz Galindo, dame de la Chambre et professeur de latin d'Isabelle la Catholique.



Fig. 306. — Barcelone. — Palau de la Diputació (escalier du *patio*). *(Cliché de l'auteur.)*

Zamora, Tolède (fig. 312), Avila (fig. 313), Estella, Sigüenza, d'une part, et, de l'autre, Gérone, Cardona, Castellon de Ampurias (fig. 303) en Espagne, Ibiza dans les Baléares (fig. 314), Perpignan en Roussillon, possèdent également des façades ou des portions de façades gothiques en parfait état de conservation, mais de caractères différents suivant qu'elles ressortissent au style castillan ou catalan. Bien différente, à tout égard, est la célèbre cuisine de l'abbatiale de Pampelune, jointe aujourd'hui à la cathédrale. Il s'agit d'une salle à peu près carrée couverte d'une hotte octogonale sur trompes d'angle, formée de trois troncs de pyramides de plus en plus aigus, qui s'emboîtent et s'étagent. Des dispositions analogues se remarquent en France à l'abbaye bénédictine de Fontevrault Maine-et-Loire, XIIe s.).



Fig. 307. Père Johan. — Saint Georges. *(Couronnement de la porte exté de la Diputacio.)*

L'on connaît la décoration intérieure des appartements au XIVe et au XVe s. soit par des documents directs, soit par des inventaires,

soit par des peintures. Les dallages en briques carrées, posées sans découpe, convenaient aux pièces ordinaires ; ailleurs, ils affectaient les combinaisons géométriques usuelles en Orient. Les plinthes étaient hautes et souvent remplacées par des lambris de bois ou d'*azulejos*. Les plafonds présentaient des solives et des entrevous, parfois des combinaisons de croix et d'étoiles (fig. 331). Quand les murs n'étaient pas enduits au plâtre ou peints à la chaux — c'était le cas général — ils disparaissaient sous les stucs ciselés de l'architecture musulmane (fig. 329) ou sous les fresques, les tapisseries et les cuirs de Cordoue, dont l'usage se généralisa au XVe s. A la même époque, les damas, les soies, les velours étaient en usage dans les riches habitations. Sur les dallages, on jetait par endroits des tapis fabriqués en Andalousie (fig. 427), en Perse ou au Maroc.



FIG. 308. — BARCELONE. FENÊTRE PROTO-MANOUÉLINE.
(Cliché de l'auteur.)

Il existe deux groupes principaux de châteaux fortifiés. Le premier défend un immense triangle qui a ses sommets à Simancas, Avila et Ségovie. Medina del Campo, où mourut Isabelle la Catholique (26 Nov. 1504), Madrigal, où la grande reine, avait vu le jour (22 Avril 1451), et Arévalo jalonnent le côté Simancas-Avila. Cuellar, Olmedo dont on disait : *Qui prétend être maître de la Castille doit avoir à lui Arévalo et Olmedo*, et enfin Coca (fig. 315) et Turegano (fig. 316) appartiennent au côté Simancas-Ségovie.



FIG. 309. — VALENCE. — LONJA DE LA SEDA.
(Cliché Lacoste.)

Le château de Medina del Campo ou de la Mota (fig. 317 à 319) domine une légère éminence située en dehors de la ville

moderne. En l'état actuel, il se compose d'une enceinte intérieure quadrangulaire, flanquée, sur trois côtés, de tours carrées, massives, qui appartenaient à un premier château construit vers le milieu du XIII[e] s. Le quatrième côté, le donjon, l'enceinte extérieure et ses tours rondes, le fossé creusé dans le roc vif qui la précède, le pont fortifié et la barbacane à la tête du pont remontent au règne de Juan II et furent ajoutés par Fernando de Carreno vers 1440. En 1479, Isabelle agrandit l'installation intérieure et compléta les défenses. L'ouvrage est bâti en béton pilonné entre des revêtements de briques. Un large chemin existe entre la porte de l'enceinte intérieure et l'entrée de l'enceinte extérieure afin de faciliter la circulation des troupes dans une zone commandée par le donjon ; mais il est à peu près interrompu dans les autres parties, tant le parement intérieur de l'avant-mur est rapproché des tours carrées de la muraille. En outre, la face de la muraille opposée à la porte extérieure et les tours carrées qui la terminent sont garnies d'échauguettes puissantes. L'avant-mur est assis sur l'escarpe. Il porte un cours indiscontinu de merlons réglés à une hauteur telle que le chemin de ronde de la muraille garde un commandement considérable et il comprend, entre ses parements, une galerie de contre-mine et un chemin de ronde munis d'archères de pierre, encastrées dans la brique. Celles du second étage, qui affectent la forme d'une croix plantée sur un cercle, sont disposées aussi bien pour le tir



FIG. 310. — PALMA. — LONJA.
(Cliché Watelin.)



FIG. 311. — MADRID. — HÔPITAL DE LA LATINA.
(Cliché Lacoste.)

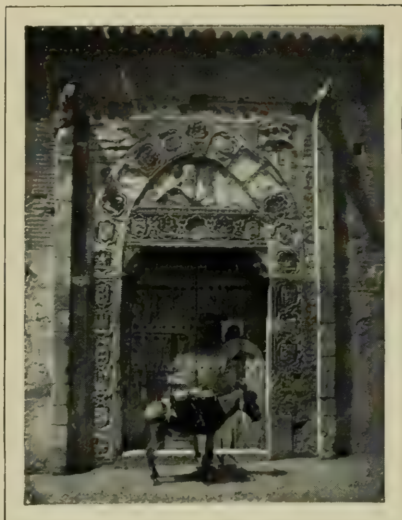


Fig. 312. — Tolède. — Palais de Pédro I (1350-1369).
(Cliché de l'auteur.)

plongeant que pour le tir de plein fouet.

Le château de Coca (fig. 315) est en plaine, au confluent de l'Eresma et du Voltoya. Il était la résidence de la puissante famille des Fonseca, qui le fit rebâtir au XVe s., à l'époque où Juan II complétait le château de la Mota auquel il ressemble beaucoup. Les merlons reposent ici sur un cours indiscontinu de mâchicoulis. Ils sont eux-mêmes à gradins, groupés deux par deux sur une souche percée d'une large meurtrière et — instructive fantaisie — affectent la forme des fascines qui se mettaient au moment du siège pour protéger les maçonneries.

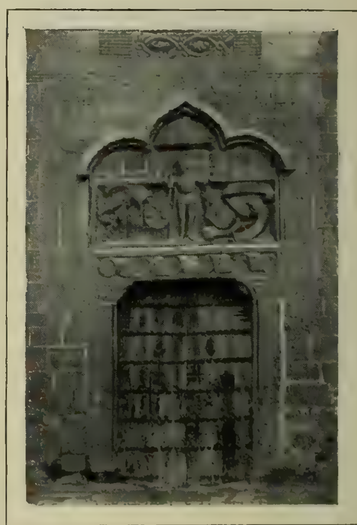


Fig. 313. — Avila. — Porte armoriée.
(Cliché Lacoste.)

Le second groupe de places ou de châteaux fortifiés répond à deux lignes de défense, qui partent, la première d'Alicante pour aboutir à Grenade par Murcie, Aledo et Lorca, et la seconde de Huelva pour se diriger sur Niebla, Séville, Almodovar del Rio, Cordoue, Villaviciosa, Vacar, Espiel, Bélmez, Fuente Ovejuna et Almorchón.

Ces ouvrages remontent à l'occupation musulmane. Les chrétiens se bornèrent à les réparer ou à les agrandir. Le plus célèbre et le mieux conservé, le château d'Almodovar del Rio, sur le Guadalquivir, couronne une colline d'ardoise haute d'environ 100 m. Il était considéré comme le boulevard de la cour des khalifes et le type de la forteresse inexpugnable du Moyen Age. Ni le tracé, ni le profil, ni les dispositions de détail n'établissent de différences essen-

tielles entre le château d'Almodovar del Rio et le château de la Mota, qui, dans son ensemble, est pourtant plus moderne.

Les forteresses précitées sont polygonales, tandis que le château de Bellver, à Palma (fig. 320, 321), est circulaire et flanqué de tours rondes. Ce type rare en Espagne, mais fréquent au Portugal, était usuel en Orient, si l'on en juge d'après les bas-reliefs assyriens, la citadelle de l'Acropole de Suse et le palais d'Hatra.



Fig. 314. — Ibiza. — Ajimez armorié.
(Cliché Lacoste.)

A titre de document, il convient de signaler encore les tours polygonales de Séville, de Valence, de Poblet (Aragon), imitées du type oriental dont un modèle ancien existe à Mchatta (fig. 46, 47), et la citadelle de Badajoz dont les portes sont en arc de cercle très fermé.

En résumé, l'étude comparative des forteresses du Nord, du Centre et du Sud, construites durant les périodes gothique et romane, montre que les unes et les autres devaient répondre au programme exposé en traitant de l'architecture militaire de la Perse (p. 13, 14, 115 à 117). Les conditions que remplissaient l'Acropole de Suse, les châteaux du Fars et de la Mésopotamie et, plus tard, les *karaks* des Croisés construits sur les modèles syriens se trouvent réalisés en Espagne parce que les types polyorcétiques orientaux y avaient été portés par les envahisseurs. Telle est aussi la raison de la grande uniformité que présente la fortification espagnole, qu'elle soit d'origine chrétienne ou d'origine musulmane.



Fig. 315. — Chateau de Coca.
(Cliché Lacoste.)

Dès la période gothi-



FIG. 316. — CHATEAU DE TUREGANO.
(Cliché Lacoste.)

que, quelques ponts furent jetés sur les rivières que l'on ne peut traverser à gué. Beaucoup ont disparu. Ceux qui restent sont audacieux, légers et, souvent, remarquables d'exécution.

Le pont de Céret (Pyrénées-Orientales) se compose d'une arche en plein cintre de 32 m. d'ouverture, avec des tympans évidés (fig. 322). Il remonte au XIVe s. Avant la dernière restauration, il présentait, comme la plupart des ouvrages contemporains, un dos d'âne très accusé. De la même époque, sont deux grands ponts en ogive : l'un, à l'entrée de San Juan de las Abadessas (Catalogne), est à trois arches (fig. 323) ; le second, composé de cinq grandes arches, franchit le Mino au droit de Lugo (fig. 324). On passe près d'un autre pont ogival en allant à Covadonga, avant d'arriver à Cangas de Onis. Zamora est relié à la rive gauche du Douro par un magnifique pont ogival autrefois fortifié, dont les piles et les avant-becs triangulaires sont surmontés d'évidements (fig. 325). A Elche, le pont sur le Vipalapo, à Cáceres, le pont Almarez et, à Gérone, le pont San Juan méritent aussi une mention. Enfin,

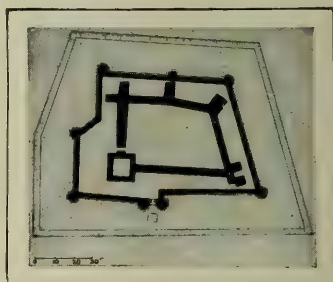


FIG. 317. — CHATEAU DE LA MOTA.
(Levé et dessin de l'auteur.)



FIG. 318. — CHATEAU DE LA MOTA. PORTE PRINCIPALE.
(Cliché Lacoste.)

les ponts d'Alcantara et San Martin de Tolède (XIII[e] et XIV[e] s.), le premier à deux, le second à cinq arches (fig. 326), sont si connus qu'il est inutile de les décrire.



FIG. 319. — CHATEAU DE LA MOTA. FLANC GAUCHE.
(Cliché de l'auteur.)

Tolède, Soria, Sigüenza, Alcalá de Henares, retombèrent au pouvoir des chrétiens dans les dernières années du XI[e] s. A la suite de ces succès, les rois de Castille entrèrent en possession d'une vaste province où dès longtemps les musulmans et les sujets chrétiens, les *mozarabes* (*sup.*, p. 132, 133), s'étaient unis contre les émirs de Cordoue. La tolérance dont les chrétiens avaient bénéficié durant cette période profita aux vaincus qui, par voie de réciprocité, ne furent ni expulsés ni molestés. Il se forma dans toute la province des *aljamas dadas á las artes de la paz* (associations adonnées aux arts de la paix), dit un auteur contemporain, dont les membres gardèrent les traditions héritées des maîtres et des ouvriers musulmans.



FIG. 320. — PALMA. — DONJON ET ENCEINTE CIRCULAIRE DU CHATEAU DE BELLVER.
(Cliché Lacoste.)

Les arts du *khalifat* qui s'étaient constitués en Espagne à l'aide des thèmes apportés par les premiers conquérants s'y étaient développés d'une manière indépendante par suite de la rupture survenue entre les monarques omeiyades de la péninsule et les princes abbassides qui régentaient le reste de l'Islam. Mais, quand les conquêtes almoravide (arabe *el morabit* = le moine-gardien des frontières, 1090-1157) et almohade (arabe *el mouahhid* = *unitaire*, 1157-1212) amenèrent



Fig. 321. — Palma. — Cour du chateau de Bellver.
(Cliché Lacoste.)

par deux fois les Mogrebins en Espagne, ils y introduisirent des motifs qui modifièrent l'architecture du *khalifat* et donnèrent naissance à un nouveau style, le style *andalous*, dont le Maroc devint ensuite tributaire.

Le style andalous se distingue nettement du précédent. Les voussures passent de l'arc de cercle outrepassé de la Perse antique à des combinaisons plus compliquées, — arc et ogive en fer à cheval, demi-cercle surhaussé (*sup.*, p. 68, 69) ; — les ordres de colonne gagnent en élégance et en originalité. L'emploi de plus en plus usuel des ruches d'abeille et des panneaux décoratifs, étudiés en vue de l'emboîtage d'un unique motif, comme ils apparaissent dès le IXe s. dans les palais des Abbassides (Sâmarrâ, Mésopotamie), le découpage à jour des ornements sont encore des traits qui caractérisent les nouveaux thèmes architectoniques (fig. 338 à 343, 421 à 425).

Comme le style du khalifat, le style andalous se propagea grâce aux copies exécutées par les architectes et les décorateurs chrétiens et au concours que continuaient à leur apporter des confrères et des ouvriers musulmans. Après la bataille de Las Navas de Tolosa, le roi de Castille, Alfonso VIII, écrit au pape Innocent III : *quosdam captivos duximus ad servitium christianorum et monasterium quæ sunt reparanda.* Encore au XIVe, au XVe et même au XVIe s., les chrétiens s'adressent parfois à des maîtres musulmans quand ils veulent élever non seulement des monuments pu-



Fig. 322. — Pyrénées-Orientales. — Pont de Céret.
(Cliché Labouche frères.)

blics et des palais, mais des édifices religieux, notamment la chapelle de la Trinité, que la comtesse de Barcelos fit bâtir en 1354 par un architecte de Saragosse nommé Mahomat de Bellico, l'église de la Chartreuse de Paular, construite de 1433 à 1440 par Abd er Rahman (de Ségovie), la chapelle de la Latina et le porche de la Seo de Saragosse, dont il vient d'être parlé (p. 148, 153). Aussi bien, les Rois Catholiques émus de ces empiétements, créent-ils une police spéciale pour empêcher les musulmans et les juifs de sculpter des statues et de peindre des tableaux de sainteté (*inf.*, p. 194). En 1632, le traité de charpente de Diego López de Arenas, édité à Séville sous le titre de *Compendio del Arte de Carpintería*, est un traité de charpente orientale. Durant les XVI[e] et XVII[e] s., des familles mores qui avaient conservé la tradition des industries orientales et, à Grenade, en 1725, des fabricants de soieries convaincus de professer la religion musulmane furent brûlés sur un arrêt de l'Inquisition. Jusqu'à la fin du XVIII[e] s., l'Espagne avait conservé dans les mœurs des traditions musulmanes si vivaces que *les femmes au théâtre étaient parquées dans la cazuela et couvertes d'un voile impénétrable qui les enveloppait de la tête au bas du corps*, écrit l'auteur du *Nouveau Voyage en Espagne* (Paris, 1789). Dans de pareilles conditions, il n'est pas étonnant que l'union préparée entre les arts chrétiens et musulmans dès le début de la conquête se soit consolidée au cours des siècles suivants.



FIG. 323. — PONT DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS.
(Cliché Lacoste.)



FIG. 324. — PONT DE LUGO.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 325. — Pont de Zamora.
(Cliché de l'auteur.)

Comme on pouvait le prévoir, les édifices *mudéjars* se trouvent, de préférence, à Tolède et dans les villes qui en dépendaient politiquement durant la domination musulmane (*sup.*, p. 159), puis à Téruel (clochers-minarets de San Martín et del Salvador), Ateca, Calatayud, Daroca, Tauste, Saragosse, enfin à Ségovie, Salamanque et, dans le Sud, à Mérida, Séville, Cordoue et Grenade.

Outre de nombreuses églises (fig. 327), Tolède possède deux synagogues *mudéjares* adaptées au culte catholique : Santa María la Blanca et San Benito, plus connu sous le nom de *Tránsito de Nuestra Señora.* A l'extérieur, rien ne signale la grâce et l'élégance de Santa María. Mais la porte est à peine franchie que le regard embrasse les piles octogonales qui divisent en cinq nefs le quadrilatère irrégulier du plan et qu'il s'arrête charmé sur les ornements des chapiteaux d'une délicatesse infinie, les tympans et les frises de stuc ciselé, les arcatures du triforium aveugle de la nef centrale, la charpente et le pavement (fig. 328). Le *Tránsito* terminé en 1366 consiste en une nef longue de 21 m., large de 10, haute de 12, recouverte par un *artesonado* ou plafond à soffites exécuté en mélèze. Sur les murs, s'étendent des stucs ciselés si délicats qu'on les prendrait pour une guipure de Venise oubliée depuis des siècles sur les parois (fig. 329). Au-dessus, règne un second étage d'architecture formé de cinquante-quatre arcades remarquables par la perfection des ornements. Les unes répondent à des fenêtres ; les autres, aux



Fig. 326. — Tolède. — Pont San Martín.

baies du gynécée. Les colonnes aux chapiteaux couplés, en marbre de couleur, sont-couronnées d'arcs polylobés. Leur archivolte rubanée entoure, au sommet, un médaillon finement découpé et se continue pour supporter une haute litre où se développe une inscription hébraïque en relief reproduisant quelques versets des psaumes de David. Une autre inscription célèbre le souverain régnant, Pedro 1er (1350-1369), l'architecte de la synagogue, don Meir Abdeli, et le donateur, Samuel Levy. Les cartouches qui entourent les inscriptions sont séparés par l'écu de Castille et Léon et par l'écu fleurdelisé de France, qui rappelle la nationalité de la reine Blanche, épouse de Pedro 1er.



Fig. 327. — Tolède. Clocher-Minaret de San Tomé.

L'architecture civile *mudéjare* n'est pas représentée à Tolède par des monuments aussi complets que les deux synagogues. Pourtant, il existe quelques fragments d'un réel intérêt appartenant à des édifices des XIIIe, XIVe et XVe s. Tels sont le *Taller del Moro* et le salon de la *Casa de Mesa*; telles sont, surtout, les charpentes *mudéjares*, qui méritent une mention particulière en raison de leur variété et de leur bel état de conservation. Un premier groupe comprend ces charpentes, dont il a été parlé (*sup.*, p. 80), composées de fermes assez voisines pour recevoir sans intermédiaires un plancher jointif sur les arbalétriers. Dans le second, les fermes, pareilles aux membrures d'un navire, donnent l'impression de la quille renversée d'un bateau à fond plat (fig. 330). Enfin il peut s'agir d'un plancher d'étage. En pareil cas, les poutres et



Fig. 328. — Tolède. — Santa María la Blanca.
(Cliché Vincente Gonzalez.)

les solives, ou les solives seules entrent dans sa composition. Souvent encore, elles portent un doublage dont les saillies dessinent, en général, l'assemblage classique de la croix et de l'étoile à huit pointes de style persan. Tel est le somptueux plafond de la salle capitulaire de la cathédrale construite vers 1510 par Pedro Gumiel et Enrique Egas, les célèbres architectes des Rois Catholiques (fig. 331).

Le style *mudéjar* entra même dans la décoration des monuments funéraires de l'alguazil don Fernan Gudiel, mort en 1228, et de l'infant don Perez, petit-fils de Fernando III (1217-1252), que renferment respectivement la cathédrale et la chapelle de Las Comendadoras de Santiago.

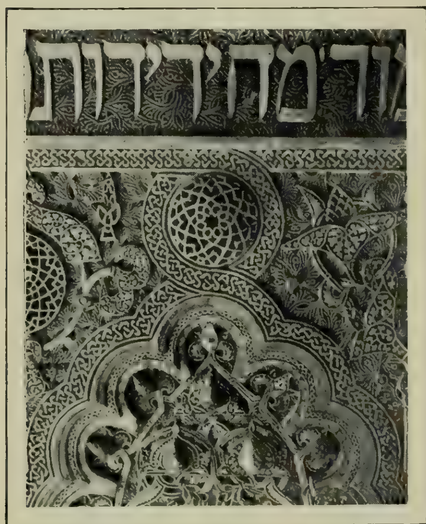


FIG. 329. — TOLÈDE. — TRÁNSITO. STUCS CISELÉS. *(Cliché de l'auteur.)*

Au même titre que Tolède, Ségovie offre des exemples de cette singulière architecture. D'abord, l'église du Corpus Christi qui ressemble beaucoup à Santa María la Blanca ; puis, les tours défensives du Parador Grande et du palais du marquis de Lozoya ainsi que de nombreux palais couverts d'un enduit très résistant, où les décorateurs ont dessiné en saillie des combinaisons géométriques (fig. 332 à 334) analogues à celles que l'on retrouvera dans le revêtement en bronze de la porte des Lions de la cathédrale de Tolède (fig. 419). L'une de ces demeures a même conservé un *ajimez* entouré de ces exquises faïences dont les musulmans avaient apporté de Perse le style, la couleur et les procédés de fabrication (fig. 334).

Saragosse était aussi bien dotée que Ségovie. En 1887, l'on a renversé la Tour Penchée (fig. 335), qui avait été construite en 1504 par cinq architectes, dont deux chrétiens, Gabriel Gombao et Juan de Sartiñena, — un israélite, Ince de Gali — et deux musulmans, Ezmel Ballabar (Ismaïl ibn el Abbar?) et Maestre Monferriz. Mais l'on y voit encore les clochers-minarets de la Magdalena, de San Pablo, de San Miguel de los Navarros, de San Gil et des Santos Pedro y Juan.

La frontière Nord du *mudéjar* est jalonnée par des châteaux fortifiés, au nombre desquels était le château del Barco, que le duc d'Albe, aux termes du contrat passé en 1476, fit décorer *à la moresque* sous la direction de Juan Rodriguez, — par Salamanque où se trouvent, dans la vieille cathédrale, la chapelle de Talavera ainsi que le magnifique tombeau polychrome du chantre Aparicio — et par un grand nombre d'édifices d'importance secondaire.



FIG. 330. — TOLÈDE. — SAN JUAN DE LA PENITENCIA. CHARPENTE MUDÉJARE. *(Cliché de l'auteur.)*

En se portant plus à l'Est, Alcalá de Henares offre à l'étude l'ancien Alcazar et la chapelle de l'Oidor. L'Alcazar, construit, semble-t-il, dans le dernier quart du XIIIe s. par l'archevêque de Tolède, don Sancho, fils de Fernando III (1217-1252), fut une première fois modifié par le cardinal Contreras, sous le règne de Juan Ier (1379-1390). Des plafonds à caissons, du genre appelé *artesonado* le signalent à l'attention et, aussi, le magnifique *Salón de los Concilios*, une vaste et haute nef seigneuriale que couvre une somptueuse charpente polychrome restaurée sous le règne d'Isabelle II.



FIG. 331. — TOLÈDE. — CATHÉDRALE. SALLE CAPITULAIRE. *(Cliché Lacoste.)*

La chapelle de l'Oidor emprunte son nom à son fondateur, don Pedro Diaz de Tolède, *oidor y referendario* du roi don Juan II de Castille (1407-1454). Le dessin très délicat des décors où l'ogive se marie à de

fines arabesques est rehaussé d'une polychromie très douce que domine le bleu clair.

Le palais des ducs de l'Infantado, à Guadalajara (fig. 336), est aussi un monument *mudéjar*, mais il se rattache par ailleurs à l'architecture de la Renaissance. Dans la même région, San Miguel d'Almazan (43 kilomètres de Soria), commencé en 1220 et terminé sous le règne d'Alfonso X (1253-1284), l'un des princes qui favorisa le plus efficacement la fusion des civilisations chrétienne et musulmane, comporte une coupole nervée analogue à celles de l'église d'Akhpat (fig. 89), de la mosquée de Cordoue et du Santo Cristo de La Luz (*sup.*, p. 89, 90). Seulement, les nervures, — ce détail est à signaler, — dessinent en projection un octogone étoilé de style persan qui repose par les pointes sur les sommets des trompes et des grands arcs ogivaux.



Fig. 332. — Ségovie. — Enduits décorés. *(Cliché de l'auteur.)*

A Cordoue, l'on notera la chapelle Villaviciosa de la cathédrale (fig. 338) et de nombreuses églises construites sous les règnes d'Alonso XI (1312-1359) et de don Pedro Ier (1350-1369) : San Nicolás, San Pedro, San Lorenzo, Santa Marina, San Miguel. Cette dernière, présente en saillie, sur le collatéral de droite (côté de l'Épître), une chapelle carrée, couverte d'une coupole sur trompes en arc outrepassé. La même voussure caractérise les fenêtres, la porte de communication, la division des rosaces, tandis que le portail de l'église est de style roman.



Fig. 333. — Ségovie. — Palais du marquis de Lozoya. *(Cliché de l'auteur.)*

Les églises *mudéjares* de Séville diffèrent de celles de Cordoue par leur caractère plus moderne, la



FIG. 334. — SÉGOVIE.
Ajimez DÉCORÉ
DE FAÏENCES.
(Cliché de l'auteur.)

suppression fréquente des deux absidioles et la présence d'un clocher-minaret (fig. 337) dont les dispositions générales et la décoration sont calquées sur celles de la Giralda (fig. 276).

A la fin du XIIe s., un architecte tolédan, nommé Djalubi, fut appelé à Séville par le fondateur de la mosquée, Abou Yakoûb Yoûsouf, de la dynastie des Almohades, et chargé de construire le palais qui, après des reprises et des adjonctions, est devenu l'Alcazar actuel. Les modifications les plus importantes furent l'œuvre de Pedro Ier (1350-1369), de Enrique III (1390-1407), de Juan II (1407-1454), d'Isabelle la Catholique (1474-1504) et de Charles-Quint (1505-1558), qui voulut y célébrer son mariage avec doña Isabel de Portugal.

Le plan de l'Alcazar est très simple. Il se déroule autour des portiques d'une cour rectangulaire, le *patio de las Doncellas* (fig. 340), et comporte des galeries, des pièces carrées et un petit *patio* supplémentaire, le *patio de las Muñecas* (*des Poupées*, fig. 341), qui facilite la distribution. La porte extérieure franchie, l'on entre dans la cour de la *Montería*; puis l'on suit une longue galerie, et l'on atteint la cour d'honneur. Alors, à gauche, se présente la façade *mudéjare*, où s'ouvre un portail somptueux (fig. 339). Sous un auvent très saillant, soutenu par des solives délicatement travaillées et rehaussées de filets d'or et de couleur, se déploie une frise formée de stalactites que supportent d'élégantes colonnettes. Dans les espaces ménagés entre chacune d'elles, l'on a inscrit en caractère coufique un compliment de bienvenue : *Vos sou-*



FIG. 335. — SARAGOSSE.
TOUR PENCHÉE.



FIG. 336. — GUADALAJARA.
PATIO DU PALAIS DE L'INFANTADO.
(Cliché Lacoste.)

haits soient exaucés! et plus bas, sur une autre frise : *Le bonheur, la paix, la gloire, la félicité parfaites* (soient votre lot). Toute la partie moyenne et le soubassement du portail ont été repris ou refaits par Pedro Ier en 1364, comme en témoigne une inscription, — celle-ci en caractères gothiques, — gravée après coup sur le linteau de pierre qui encadre la frise d'émail.

La pureté du style andalous ne doit pas surprendre: les travaux furent confiés à des maîtres et à des ouvriers mores que Yoûsouf Ier Abd el Haddjad envoya de Grenade à la demande du roi. Quant à l'auvent et aux litres supérieures, ils semblent appartenir, sauf les restaurations, à la construction primitive. Du moins, de belles répliques en existent à Fez (Portail de la Mosquée des Andalous, 1207 de J.-C.), à Marrakech, à Mekinès, à Tanger et à Tétouan, dans les édifices construits par des musulmans venus d'Espagne durant la domination des Almohades ou après la prise de Séville. A l'intérieur, les arcades polylobées, les merveilleuses dentelles des tympans, les *alicatados* (lambris de faïence) des *patios* de *las Doncellas* et de *las Muñecas* (fig. 340, 341) furent ouvrés dans les mêmes conditions que le portail.



FIG. 337. — SÉVILLE. — SAN MARCOS.
(Cliché Hauser y Menet.)

Les triples arcades de la célèbre salle de *los Embajadores* (fig. 342) présentent des courbes outrepassées et des voussoirs alternativement lisses et ornés qui rappellent

par leur style la mosquée de Cordoue. Il s'agit d'une survivance de formes et de décors analogue à celle qui a été signalée dans les royaumes chrétiens (p. 69, 133). Le reste de la salle est *mudéjar*, y compris la coupole de cèdre qui porte sous la rosace centrale l'inscription suivante, en caractères gothiques : *Le maître des œuvres du roi (Juan II), D. Diego Ruiz, me fit.* Le travail fut achevé en 1427.

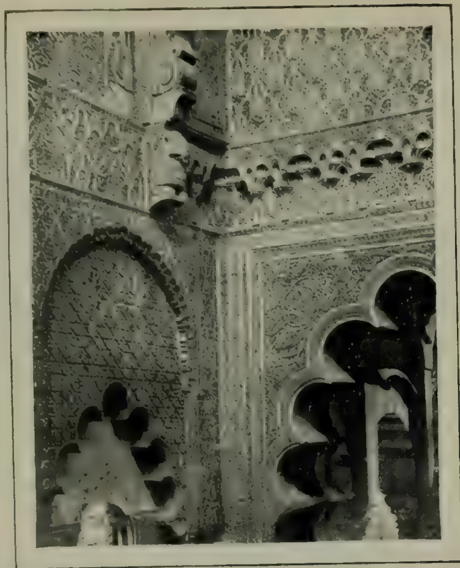


Fig. 338. — Cordoue. — Cathédrale. Chapelle Villaviciosa. *(Cliché Molina.)*

Séville possède encore un monument *mudéjar* célèbre : la Casa de Pilatos (fig. 343) construite au XVI[e] s. pour les ducs d'Alcala et qui fut longtemps considérée comme une restitution de la maison de Pilate, à Jérusalem. Au point de vue décoratif, elle offre un mélange harmonieux de motifs musulmans, gothiques et platéresques. Mais elle intéresse surtout parce qu'elle réalise le rêve de ces seigneurs de vieille souche chrétienne, qui, dans un pays conquis par la Renaissance italienne, avaient des retours de tendresse pour les arts musulmans.



Fig. 339. — Séville. — Alcazar. Porte intérieure. *(Cliché Lacoste.)*

Durant la période gothique, comme durant la période précédente, la sculpture espagnole fut liée à l'architecture religieuse et subit, mais avec un retard très accusé, l'influence persistante des écoles qui fleurissaient au Nord des Pyrénées. C'est ainsi que les chapiteaux du cloître de la cathédrale de Tarragone sont encore de style roman (fig. 344). D'autre part, le portail central de la

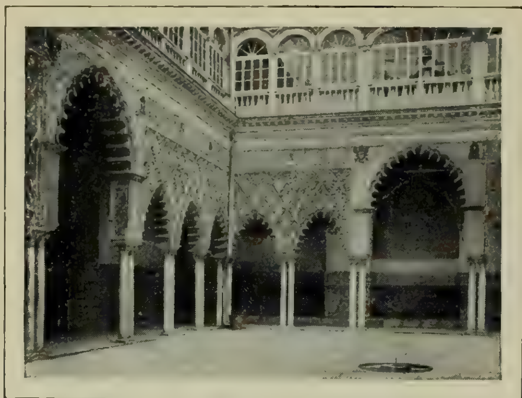


Fig. 340. — Séville. — Alcazar. Patio de las Doncellas.
(*Cliché Lacoste.*)

cathédrale de Léon est entouré de statues fort intéressantes (fig. 346) et comporte dans les tympans un bas-relief, *le Jugement dernier*, dont certaines figures, notamment celles des élus (fig. 347), ont la grâce des meilleures œuvres françaises de la période gothique. Et cependant, si leurs auteurs furent hantés par le souvenir des sculptures des cathédrales de Chartres et de Bourges, le costume et le type des personnages offrent des caractères ethniques qui inclinent à penser que les artistes étaient des Espagnols instruits par des maîtres français ou des Français fixés depuis longtemps en Espagne. Une remarque analogue s'applique à une excellente statue détachée d'un tombeau princier et que signalent la fermeté de l'exécution et la simplification du modelé en harmonie avec la dureté masculine du type castillan (fig. 345). Elle vaut aussi par l'intégrité de la polychromie, dont l'unique altération réside dans la fanure inévitable que présentent les vieilles peintures sur pierre.

Deux monuments funéraires de la cathédrale sollicitent encore l'attention. L'un, adossé à la *Capilla Mayor*, est le tombeau d'Ordoño II (913-923), exécuté au XVe s. (fig. 349) ; l'autre, dans la chapelle de la Concepción, renferme le corps de l'évêque Manrique de Lara, fondateur de la cathédrale. Ce dernier est décoré d'un bas-relief où l'artiste a commémoré les distributions de vivres faites par les soins de l'évêque durant une



Fig. 341. — Séville. — Alcazar. Patio de las Muñecas.
(*Cliché Hauser y Menet.*)



Fig. 342. — Séville. — Alcazar.
Salon de los Embajadores.
(Cliché Lacoste.)

terrible famine (fig. 348).

Les sculptures de la cathédrale de Burgos, — en particulier celles de la porte du *Sarmental* (fig. 350) et de la porte de la *Coroneria*, situées aux extrémités du transept, — sont contemporaines de celles de la cathédrale de Léon et se rattachent aux écoles de l'Ile-de-France. Mais elles aussi portent le sceau de l'Espagne.

Maintenant, que faut-il penser des statues du cloître représentant un roi, une reine et cinq infants ? Sont-elles les portraits d'Alonso X (1252-1284), de sa femme Violante et de leurs cinq fils ? Tout tend à le prouver.

Un autre portrait, celui du fondateur de la cathédrale, l'évêque Maurice, mort en 1328, se trouve une première fois sur la colonne qui divise la porte du *Sarmental* (fig. 350) et une seconde dans le chœur. Cette dernière statue est un gisant de cuivre doré, en partie émaillé. Bien que d'un siècle plus moderne que les devants d'autels de Silos (fig. 273) et de San Miguel in Excelsis, elle les rappelle par la nature et la coloration des émaux, comme par l'importance décorative du métal. Seuls, en effet, le manipule, le coussin où repose la tête du prélat, les semis de la tunique et de la chasuble sont en émail champlevé.

La remarque faite à propos de la statue princière de Léon s'applique à quatre monuments polychromes incrustés dans les murs de la cathédrale Vieille de Salamanque. Le tombeau du chantre Aparicio († 1270) a déjà été donné comme un bel exemple de style funé-



Fig. 343. — Séville. — Casa de Pilatos.
(Cliché Lacoste.)



Fig. 344. — Les Rois Mages. *(Porte du cloître de la cathédrale de Tarragone.)* *(Cliché de l'auteur.)*

raire *mudéjar* (p. 165). L'entablement se compose d'une frise noire brodée d'arabesques d'or et d'une corniche alvéolée empruntée, semble-t-il, au palais d'un prince musulman.

Si, de Salamanque, on se dirige vers l'Est, on rencontre sur la route, à Estella, l'église du San Sepulcro, dont le tympan (fig. 351), toute proportion gardée, peut être mis en parallèle avec ceux des cathédrales de Léon et de Burgos.

En raison de ses dimensions exceptionnelles et de son style, il faut également comprendre dans la statuaire en bas-relief et rattacher à l'école castillane le précieux diptyque d'ivoire peint et doré de l'Escorial (fig. 352), connu sous le nom de *Libro de la Pasión* (vers 1300).

Les différences de style signalées entre l'architecture de la Castille et celle de l'Aragon persistent dans la sculpture des XIIIe et XIVe s.

Les statues placées sur la façade de la cathédrale de Tarragone n'ont pas la même origine (fig. 353). Un premier groupe comprend les images des neuf apôtres, commandées en 1278 à Maître Bartolomé par l'archevêque Olivella ; le second, les trois derniers apôtres et les neuf prophètes, que maître Jayme Castayls fit en 1376. Bien qu'exécutés à un siècle de distance, les uns et les autres sont lourds et présentent des caractères communs. Ils paraissent sortir d'ateliers catalans. En revanche, la Vierge gracieuse, élégante, placée devant le meneau central (fig. 354), rappelle, à tous égards, la Vierge Dorée du portail méridional de la cathédrale d'Amiens. Assurément, ce sont encore des œuvres françaises que le tombeau si intéressant de l'archevêque Juan d'Aragon, fils de Jaime II, qui mourut en 1334 et fut inhumé



Fig. 345. — Statue royale. *(Cathédrale de Léon.)* *(Cliché de l'auteur.)*

dans la même cathédrale (fig. 355), et les deux monuments royaux que renferme l'église de Santas Creus.

Bien au-dessus des figures de Jayme Castayls, se place le Saint-Sépulcre de Perpignan (fig. 356), un beau groupe polychrome (la peinture plus moderne que la sculpture) que nous a légué le Roussillon. Mais le chef-d'œuvre de l'école catalane au XVI[e] s. est le monument de Lope Fernández de Luna, archevêque de Saragosse († 1382) qui occupe la chapelle funéraire de style *mudéjar* construite dans la cathédrale du vivant même du prélat (fig. 357). Coiffé de la mitre, vêtu de la cape, le pontife est allongé dans l'attitude des figures gisantes. La tête repose sur un coussin aux broderies, fidèlement reproduites. Le visage modelé par un maître est empreint d'une béatitude céleste. Sur la frise du mausolée et autour de la niche dont il tient le milieu, des moines pleurent un bienfaiteur. Chaque personnage est traité avec simplicité, sans raideur ni abandon. Des statues assises occupent les angles et l'emportent peut-être sur les autres par la noblesse de la forme et la vigueur du sentiment exprimé.

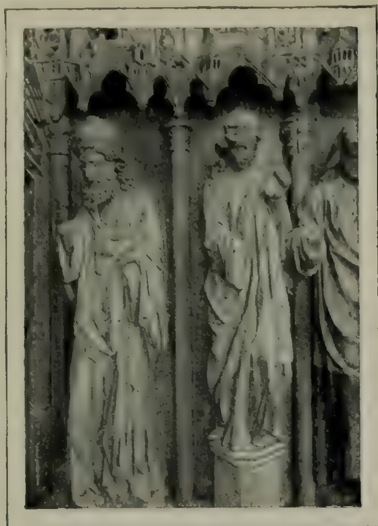


Fig. 346. — Apôtres.
(Porche de la cathédrale de Léon.)
(Cliché de l'auteur.)

Bien que le tombeau de l'archevêque de Saragosse ressemble beaucoup à celui de Philippe le Hardi, mort en 1404 (Jean de Marville pour le dessin, Claus Sluter pour la sculpture), il n'en est pas une copie, les dates s'y opposent, mais il est imité de tombeaux français *à pleurants* d'une époque antérieure. Doit-



Fig. 347. — Le Paradis. *(Cath. de Léon.)* *(Cliché de l'auteur.)*

on l'attribuer à Pere Moragues (de Barcelone), qui, vers 1380, avait fait pour l'archevêque la célèbre *custodia* du corporal de Daroca (fig. 410, 411)? Rien ne s'y oppose. En tout cas, l'Aragon avait noué des relations avec la Bourgogne et, sous l'influence des écoles du Nord, les sculpteurs avaient accompli des progrès si rapides qu'un Catalan, Jean (Juan) de la Huerta, né à Daroca, fut choisi pour exécuter le tombeau de Jean sans Peur († 1419) et de sa femme la duchesse Marguerite de Bavière.



FIG. 348. — CATHÉDRALE DE LÉON. TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE MANRIQUE DE LARA. *(Cliché de l'auteur.)*

Les causes de la première floraison de la sculpture catalane se déduiront de l'étude de la peinture. Dès maintenant, on peut constater ses heureux effets et citer des noms illustres dans le domaine des arts plastiques. Ce sont Guillem de la Mota et Pere Johan de Vallfogona (*inf.*, p. 175) ; c'est Jordi Johan, son père ou son frère, également connu sous le nom de Maestre Jordi, Maestre de images; c'est un second Pere Johan. De Jordi Johan on a le monument de l'infante Juana, comtesse d'Ampurias, que Pedro IV commanda en 1386, et l'archange Raphaël qui couronne la belle porte de la *Casa Consistorial* (fig. 305), et du second Pere Johan, le saint Georges et les gargouilles de la porte de la Diputació à

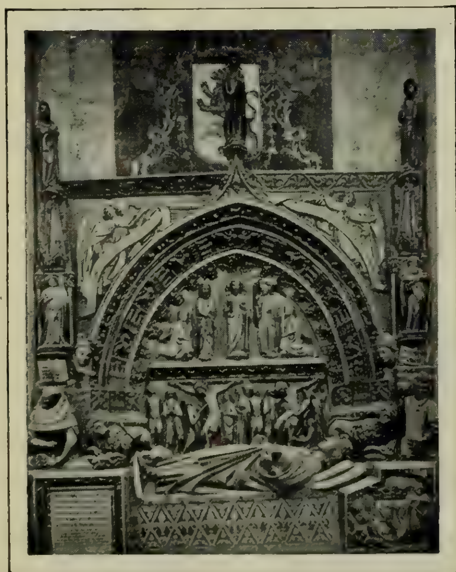


FIG. 349. — CATHÉDRALE DE LÉON. SÉPULCRE D'ORDOÑO II. *(Cliché Lacoste.)*



FIG. 350. — BURGOS. — CATHÉDRALE. PORTE DU SARMENTAL.
(Cliché de l'auteur.)

Barcelone (fig. 307). C'est Pedro Oller, qui sculpta en 1420 le retable du grand autel de la cathédrale de Vich et, en 1442, le sépulcre de Fernando Ier d'Aragon. Ce sont encore Marcos Canyes, Francisco Vilardell, Pere Moragues, déjà nommé, et l'auteur inconnu de l'incomparable *custodia* de la cathédrale de Vich, dont les figures exquises, enchâssées dans une délicate orfèvrerie, donnent une haute idée de la sculpture catalane au début du XVe s.

Les œuvres montrent que les écoles du Nord, ici bourguignonnes et là françaises, régentaient les ateliers aragonais et les ateliers castillans ; mais elles témoignent également que les maîtres étrangers n'avaient guère entrepris sur la personnalité indéfectible des artistes espagnols. Les immenses retables polychromes dont les églises furent dotées au Moyen Age et à la Renaissance sont encore, de toutes les œuvres, celles où cette personnalité s'accuse avec le plus de franchise. Ils sont un agrandissement des triptyques que les aumôniers des armées chrétiennes posaient sur les autels de campagne. Leur origine est glorieuse. Aussi bien, n'est-il pas de sacrifices que l'Espagne n'ait faits pour en perpétuer le souvenir. L'un des premiers où les architectes et les peintres décorateurs rivalisèrent de talent avec les sculpteurs est le retable aux armes parlantes de l'évêque don Dalmacio de Mur, que Pere Johan de Vallfogona et Guillem de la Mota commencèrent en 1426 pour la cathédrale de Tarra-

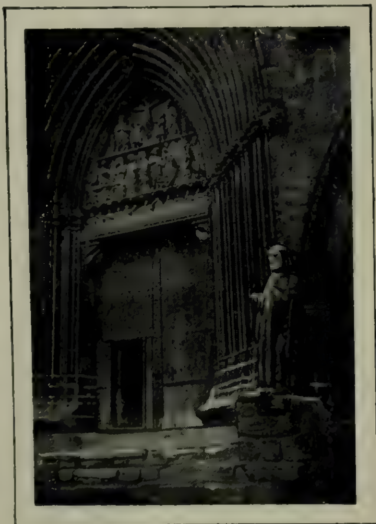


FIG. 351. — ESTELLA. — ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE.
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 352. — LE LIVRE DE LA PASSION. (*Fragment.*) (*Cathédrale de Séville.*) (*Cliché Lacoste.*)

gone (fig. 358). Des pinacles charmants couronnent un bas-relief représentant la Vierge et le Divin Enfant. A droite et à gauche, deux figures fort belles, plus grandes que nature, considèrent le groupe avec une pieuse émotion. L'un représente saint Paul et l'autre une disciple de l'apôtre, sainte Thècle, martyrisée à Tarragone. Sur la prédelle, la sainte apparaît le visage séraphique, le corps nu, les mains jointes, priant au milieu des flammes qui l'enveloppent sans la brûler (fig. 359). Plus loin, elle garde la même sérénité parmi les reptiles, dans l'étang où on l'a précipitée (fig. 360). Voici les taureaux qui vont traîner la sainte et déchirer son jeune corps aux pierres du chemin.

En dépit des lavages que le retable a subis, comme, au reste, beaucoup de monuments de marbre et d'albâtre, il conserve des vestiges de peinture et de dorure si nombreux que l'on peut reconstituer la polychromie. D'une manière générale, elle était or et bleu. Dans l'architecture, l'or est employé pour les membres en saillie et le bleu clair pour les filets et les fonds plats. Les chairs sont variées de ton suivant qu'elles appartiennent à la sainte, aux femmes qui l'entourent, aux bourreaux qui la persécutent. Les vêtements en drap d'or sont doublés d'une étoffe bleu foncé damassée d'or. Enfin les bas-reliefs découpés dans l'albâtre se détachent sur un ciel

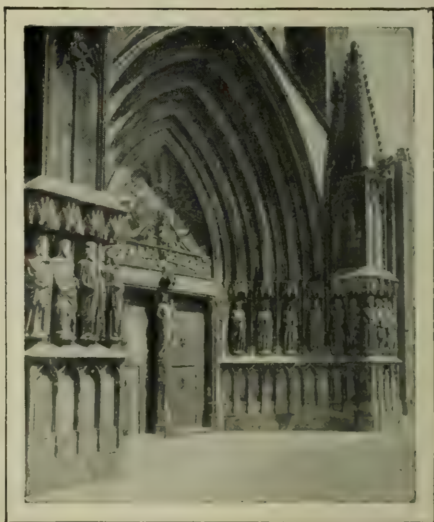


FIG. 353. — TARRAGONE. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE.



FIG. 354. — VIERGE. (Ci-dessus, fig. 353.) *(Cathédrale de Tarragone.)* *(Cliché de l'auteur.)*

formé par des plaques d'émail bleu foncé couvertes de rinceaux dorés. Il est probable que Pere Johan et Guillem de la Mota, en adoptant cette gamme bleue, avaient eu pour dessein de placer la sainte dans une atmosphère virginale et céleste.

Le retable de Tarragone avait mis le sceau à la réputation de Pere Johan de Vallfogona. Aussi bien, en 1436, avant même qu'il ne l'eût terminé, don Dalmacio de Mur, nommé archevêque de Saragosse, lui confiait-il l'exécution d'un retable destiné au maître-autel de la Seo (*inf.*, p. 178). La composition est noble, la technique d'une perfection rare. *L'Adoration des Mages* en occupe le centre. Dans l'expression extasiée des visages, dans l'agenouillement de l'un des rois, jusque dans la position des mains se devine une admiration respectueuse. Un second mage beau comme un dieu s'avance, tenant un vase à parfums. Puis, se perdant derrière la crèche et, débordant l'ogive du cadre, quelques personnages donnent l'impression d'une foule émue et anxieuse.

L'école navarraise s'écartait encore moins que les écoles castillane et catalane du chemin tracé par la France. Les relations entre les deux pays étaient d'ailleurs devenues intimes depuis que la princesse Juana, fille et héritière d'Enrique Ier (1273-1304), avait épousé Philippe le Bel.



FIG. 355. — TOMBEAU DE JUAN D'ARAGON. *(Cathédrale de Tarragone.)* *(Cliché Lévy.)*

Il est à présumer que l'architecte du cloître de Pampelune était français comme l'évêque qui



Fig. 356. — Saint-Sépulcre.
(*Église de la Réal-Perpignan.*)
(*Cliché de l'auteur.*)

l'avait élevé (p. 195; fig. 247). Tel était, du moins, le cas du sculpteur. Sa signature : *Jacques Pérut fit cet estoire*, se trouve au-dessous de *l'Adoration des Mages*, un haut-relief qui repose sur un socle incrusté dans la muraille. La porte dite la *Preciosa* de l'ancienne salle capitulaire (fig. 361) et la console qui porte la chaire du lecteur de l'ancien réfectoire (fig. 362), où se déroulent, dans un style charmant, des scènes empruntées à la légende de *la Licorne et de la Pucelle*, sont également des œuvres de style sinon d'artistes français.

Deux beaux mausolés à pleurants occupent le centre de la vieille cuisine conventuelle (*sup.*, p. 153). Ce sont les tombeaux de don Carlos el Noble (Charles III, 1387 et 1425) et de sa femme, doña Leonor de Castilla (fig. 363, 364). Le roi est couvert d'une chape d'or. Sur ses vêtements, court un galon bleu de France semé de fleurs de lis d'or. La reine, dont les cheveux châtains sont enveloppés dans une résille d'or, porte la couronne et pose la tête sur un coussin bleu de France. Sauf la grande gorge de la cymaise et la frise où se détachent les pleurants, qui sont l'une et l'autre en marbre noir, les deux monuments sont de ce bel albâtre de Sástago (carrière voisine de Saragosse) où furent taillés les retables de la Seo et de Nuestra Señora del Pilar (p. 177, 237). Johan Lome de Tournay, à qui le souverain commanda son tombeau dès 1416, s'ins-



Fig. 357. — Tombeau de Lope de Luna.
(*Seo de Saragosse.*)
(*Cliché Lacoste.*)

pira du célèbre mausolée de Philippe le Hardi (*sup.*, p. 173).

Jusqu'en 1400 environ, l'Espagne resta fidèle à la France et à la Bourgogne. Dans la période suivante, la Bourgogne évincera la France ; puis, la Flandre et l'Allemagne prendront une telle influence que les artistes du Nord seront tantôt les collaborateurs et parfois les concurrents de leurs confrères espagnols. L'action de ces écoles devint manifeste vers 1475 et prépondérante à la fin du siècle, quand Tolède, où s'étaient fixées quelques familles d'artistes bruxellois, donna droit de cité à des Hollandais et à



Fig. 358. — Pere Johan de Vallfogona et Guillem de la Mota. Retable de Sainte-Thècle. *(Cathédrale de Tarragone.)*

des Allemands, au nombre de qui se placent les frères Guas, Egas Anequin et Juan Aleman. L'évolution affecta le style plus que la nature des œuvres. Certes, le retable reste le but commun des efforts ; mais on commence à voir quelques images ou quelques groupes isolés où se manifeste le réalisme expressif qui prévalait dans les pays du Nord. Les Christs sont décharnés ; les Vierges portent l'âge des femmes dont les fils ont l'âge de Jésus mourant sur le Golgotha. Cette orientation nouvelle se remarque notamment dans

le retable du couvent de San Francisco (Musée de Valladolid), le bas-relief en bois qui couronne la porte de l'hospice de Huesca, le retable d'une chapelle de la cathédrale de Palencia serti dans un cadre délicieux comme un bijou finement ciselé (fig. 365).

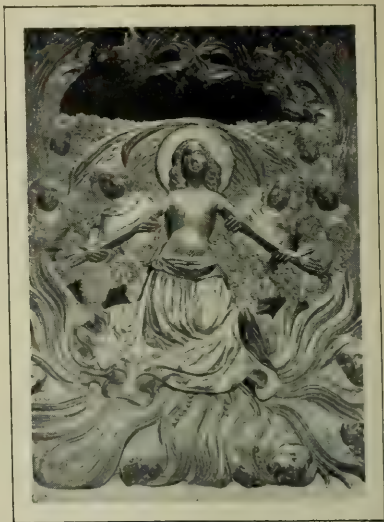


Fig. 359. — Retable de Sainte-Thècle. (*Fragment.*)
(*Cliché de l'auteur.*)

En revanche, la cathédrale de Burgos (chap. du Condestable; *inf.*, p. 226) possède un retable, où se manifeste une réaction contre le réalisme des œuvres précédentes. Ainsi, parmi les figures exquises qui le décorent, on remarque sainte Anne, sous le vocable de qui l'autel est placé (fig. 366). Elle a tout l'aspect d'une jeune fille souriante, et pourtant elle porte dans ses bras la Vierge et l'Enfant Jésus, qui prend une leçon de lecture. C'est l'*Anna selbdritte* ou *à trois* dont on trouve le modèle en Allemagne, dès 1351.

Quelques œuvres de Gil de Siloé et de Diego de la Cruz reflètent à divers titres le goût dominant à l'aurore de la Renaissance. On attribue à Gil de Siloé le retable précité (fig. 366), et l'on connaît de lui les tombeaux et les statues funéraires de don Juan II, de doña Isabel, sa seconde femme (fig. 368), et de leur fils, l'infant Alonso, le père, la mère et le frère d'Isabelle la Catholique, qui furent ensevelis dans la Chartreuse de Miraflores, toute voisine de Burgos. Il fit encore, mais en collaboration avec Diego de la Cruz, le retable polychrome de la chapelle (1490), qui, si l'on en croit la tradition, aurait été doré avec les premières pépites rapportées par Colomb (fig. 367).

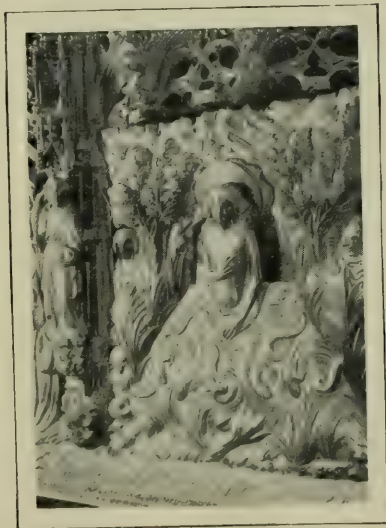


Fig. 360. — Retable de Sainte-Thècle. (*Fragment.*)
(*Cliché de l'auteur.*)

Juan de Padilla, page des Rois Catholiques, fut tué au siège de Grenade. Un dard l'avait atteint à la tête. La reine, qui le chérissait et qui le nommait *mi loco* (mon fou), à cause de son ardeur et de sa vaillance, commanda son tombeau à l'artiste qui avait exécuté ceux de ses parents et le fit élever dans le monastère de Fresdelval (fig. 369). La descente de croix placée au-dessus du prie-Dieu où Juan de Padilla s'agenouille et le lambris gothique qui la supporte forment par leur style un tel contraste avec la statue et le reste de l'œuvre que l'on peut se demander si le fond ne provient pas d'un monument antérieur. Il n'en est rien. Gil de Siloé s'était inspiré de l'architecture religieuse encore en faveur pour représenter l'oratoire, tandis qu'il avait traité la figure et les ornements dans le goût de la Renaissance italienne. C'est le premier témoignage d'une nouvelle évolution de la sculpture qui se produisit à la fin du XVIe s. et la preuve de sa rapidité.



FIG. 361. — PORTE " PRECIOSA ".
(Cathédrale de Pampelune.)



FIG. 362. — LA LICORNE ET LA PUCELLE.
(Socle de chaire, cathédrale de Pampelune.)
(Cliché de l'auteur.)

Il faut ranger à côté de Gil de Siloé l'auteur du tombeau et de la statue gisante de doña Beatriz Pacheco (fig. 370). Ce morceau délicat et d'un art achevé est à l'abandon dans l'ancienne église du Parral (faubourg de Ségovie), construite par Juan Gallego vers la fin du XVe s. Les frères Guas sont les seuls artistes à qui ce précieux monument puisse être attribué.

En Espagne, les monuments religieux sont placés de préférence



FIG. 363. — JOHAN LOME. — TOMBEAU DE DON CARLOS EL NOBLE ET DE DOÑA LEONOR DE CASTILLA.
(Cathédrale de Pampelune.)
(Cliché de l'auteur.)

dans les églises ou sous leur porche. Pourtant, quelques belles croix de pierre ont été élevées le long des chemins, durant la période gothique. L'une d'entre elles se trouve à Durango (Provinces Basques). Elle est du meilleur style français. En revanche, les statues peintes de la cathédrale d'Albi (fig. 371) et quelques statues également peintes du musée de Toulouse se rattachent par des liens multiples à la sculpture naturaliste polychrome qui fleurissait au sud des Pyrénées vers la fin du XVe s. (*sup.*, p. 179).

Dans le Sud comme dans le Nord, l'érection des temples chrétiens eut pour conséquence l'ouverture d'ateliers de sculpteurs et l'appel d'artistes étrangers. L'un des premiers arrivés à Séville, Lorenzo de Mercadente, était Breton, si l'on en croit Cean Bermudez. Il débarqua vers l'époque où maître Rogel, Juan de Bruxelas et Anequin Egas initiaient le Nord de l'Espagne à la peinture, à la sculpture et à l'architecture flamandes. On connaît de lui le tombeau du cardinal Cervantes, l'une des plus belles œuvres que renferme la cathédrale de Séville. Deux de ses élèves, Nufro Sanchez, qui commença vers 1475 les stalles du chœur, et Dancart, qui les termina en 1479, occupèrent tour à tour la charge de premier maître sculpteur de la cathédrale. Auquel de ces artistes faut-il attribuer la délicieuse *Virgen del Reposo* (fig. 372) ?



FIG. 364. — TOMBEAU DE DON CARLOS EL NOBLE.
(Détails.)
(Cliché de l'auteur.)

Quatre ans après avoir

achevé les stalles, Dancart entreprit le retable du maître-autel. Il eut pour continuateurs ses disciples, Marco et Bernardo Francisco et Bernardino de Ortega. A côté de leurs noms, on relève celui de Andrés de Covarrubias, qui peignit et damassa les premières statues durant l'année 1519. Au cours du siècle employé à terminer cet immense retable, tous les architectes, sculpteurs, peintres et doreurs en réputation dans le Sud de l'Espagne furent appelés à y travailler. Le résultat ne répond pas à l'effort. Cet amoncellement de dorures, de peintures et de sculptures, qui des dalles de l'église s'élève jusqu'à la voûte, déconcerte plutôt qu'il ne charme. Il y a un défaut manifeste d'homogénéité et de proportion entre l'ensemble de l'œuvre et chacun de ses éléments.

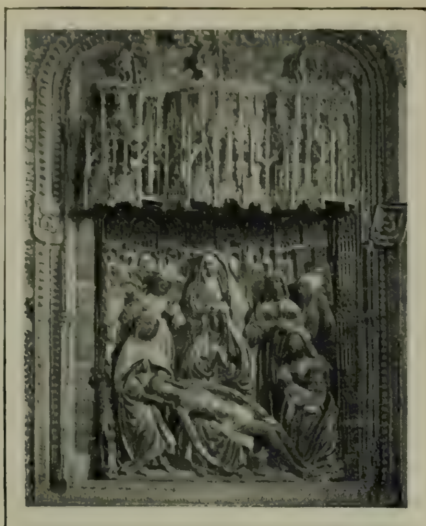


FIG. 365. — DESCENTE DE CROIX.
(Cathédrale de Palencia.)
(Cliché de l'auteur.)

Pendant que les élèves de Dancart sculptaient le retable de la cathédrale, Pedro Millán, un disciple de Nufro Sanchez, s'élevait bien au-dessus de ses confrères. On ignore la date de sa naissance. On sait seulement que, dès 1505, il avait terminé, pour le *ciborium* de la cathédrale, des statues qui périrent le 28 Décembre 1512, quand s'effondra la coupole. A Séville, les médaillons qui ornent la porte principale de Santa Paula, les statues en terre cuite qui décorent, à l'extérieur, les deux portes de la cathédrale connues

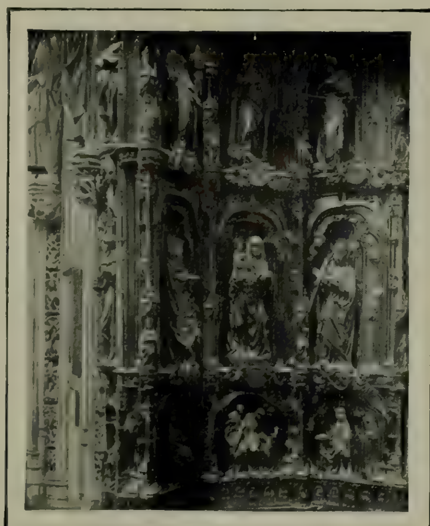


FIG. 366. — GIL DE SILOÉ. — SAINTE ANNE, LA VIERGE ET LE DIVIN ENFANT.
(Autel de Santa Ana. Cath. de Burgos.)
(Cliché Lévy.)

sous le nom del Nacimiento (fig. 373) et del Bautismo (fig. 374), les bas-reliefs incrustés dans leurs tympans ogivaux, une Vierge en terre cuite peinte, placée dans la chapelle de Nuestra Señora del Pilar (fig. 375), portent tous, gravée en caractères gothiques, la signature du grand artiste et sont parmi ses plus belles œuvres. D'une manière générale, Pedro Millán a le tempérament d'un artiste élevé dans la tradition flamande introduite en Bourgogne à la fin du XIVe s. Il semble que Claus Sluter se soit levé d'entre les morts pour revivre à Séville.

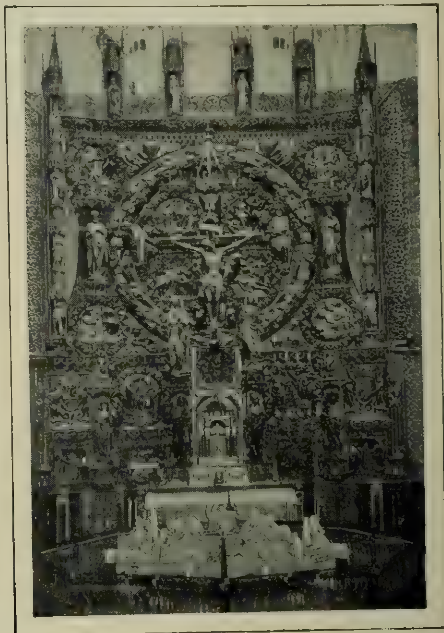


FIG. 367. — GIL DE SILOÉ ET DIEGO DE LA CRUZ. — RETABLE DU CRUCIFIEMENT. *(Chartreuse de Miraflores.)*

École catalane. — A dater de la réunion de l'Aragon et de la Sicile, sous le règne d'Alonso III (1285-1291), l'influence de l'Italie, nulle sur l'architecture, qui jouissait d'une possession d'état ancienne et solide, réagit au contraire sur la peinture. La durée de ce premier contact fut d'autant plus courte et son intensité d'autant plus faible qu'on s'éloigne davantage de la côte orientale. Puis, de grands peintres tels que les Florentins Gherardo Starnina et Dello, les Flamands Alemany et Jean Van Eyck vinrent en Espagne. Il en résulta une période de flottement qui permit à la France, à la Bourgogne et au Comtat Venaissin de dominer sous le règne de Juan Ier (1387-1395), après son mariage avec la fille du duc de Bar, et à l'Italie, à Sienne en particulier, de rentrer en faveur avec le roi Martin (1395-1410), dont la jeunesse s'était passée en Sicile. Finalement, au milieu du XVe s., les arts des Flandres et de l'Allemagne rhénane exercèrent quelque temps une action prépondérante.

Ferrer de Bassa, qui, au cours du XIVe s., décora le monastère royal de Pedrálvez, a toute l'allure d'un glorieux précurseur, mais le véritable fondateur de la nouvelle école fut Luis Borrassá (1366-? 1424). Le retable authentique de San Llorens de

Morunys (1415) du musée de Vich permet d'attribuer à ce peintre les *Pentecostés* (Descente du Saint-Esprit sur la Vierge et les apôtres) de Manresa et de Santa Ursula de Cardona, où l'on trouve la même Vierge, les mêmes apôtres et les mêmes fonds dorés percés d'une belle éclaircie de ciel azuré. Comme les artistes de son époque, Borrassá recula d'abord devant la représentation des ombres. Il l'affronta dans la *Pentecostés* de Santa Ana de Barcelone. Les retables de *Todos los Santos* (fig. 376) et de *Santa Clara*, (San Cugat del Vallés) répondent à l'apogée de son talent; celui de *San Juan Bautista* (fig. 377) appartient à son école, s'il n'est pas de lui.



Fig. 368. — Gil de Siloé. — Tombeau de don Juan II et de doña Isabel *(Chartreuse de Miraflores.)* *(Cliché Lévy.)*

Après la mort de Borrassá, Benito Martorell hérita de sa renommée. On sait qu'il avait étudié à Florence et qu'il était de retour à Barcelone à l'époque d'Alfonso V (1416-1458). Son œuvre la plus ancienne est le retable de San Nicolás de Bari (Manresa, Catalogne). On cite encore de lui les magnifiques retables de la *Transfiguración* (Salle capit. de la cath. de Barcelone) et de *San Marcos* (fig. 380). Le dessin est correct; la composition, pondérée; le geste, juste avec une tendance à l'exagération. Martorell connaît mieux que Borrassá la perspective ca-



Fig. 369. — Gil de Siloé. — Tombeau de Juan de Padilla. *(Musée de Burgos.)* *(Cliché Lévy.)*



Fig. 370. — Tombeau de doña Beatrix Pacheco. *(Église du Parral, Ségovie.)* *(Cliché de l'auteur.)*

valière et rend mieux les pieds et les mains que ne le faisaient ses devanciers. Martorell vivait à l'heure où triomphait l'œuvre de Bruneleschi. Aussi bien, ceux de ses émules qui avaient fréquenté comme lui les ateliers italiens reproduisent-ils les monuments de la Renaissance italienne, bien que l'architecture nationale fût encore gothique. Toutefois, les miniaturistes français, qui, dès la fin du XIV[e] s, s'étudiaient à reproduire les villes, les accidents du sol, la végétation, les fleurs, et à mettre chaque objet et chaque personnage à son véritable plan, restèrent en grand honneur. Pour s'en convaincre, on comparera le *Saint Georges* de la collection Vidal Ferrer de Barcelone (fig. 379) avec la représentation du même saint par l'auteur des Heures du Maréchal de Boucicaut (Col. André, Paris) remontant à 1402 environ (fig. 378). La copie espagnole est flagrante. Même cavalier noir monté sur un cheval blanc, même position du cheval, même attitude du saint, même jeune femme somptueusement vêtue et accompagnée de l'Agneau, même château dans le lointain, même dragon transpercé par le vainqueur. A ce sujet, je ferai observer que l'on a peut-être exagéré l'action qu'exercèrent en Catalogue à cette époque les écoles italiennes et notamment celle de Sienne. Bien que leur influence ait été considérable, celle de la France ne doit pas être négligée.

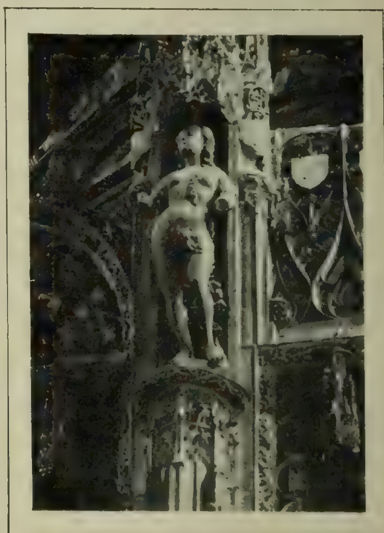


Fig. 371. — Eve. Jubé de la cathédrale d'Albi. *(Cliché de l'auteur.)*

Jaime Huguet, à qui, parfois, ont été attribuées des peintures de Martorell, était au contraire un maître d'un tempérament calme, comme en témoigne le beau retable des *Santos Médicos* (San Miguel de Tarrasa). Il use encore des fonds d'or. Les diadèmes, les bordures des vêtements, les auréoles sont également dorés et présentent même des reliefs qui favorisent l'éclat du métal. Par ces côtés, il ressemble aux peintres du commencement du XV[e] s. ; toutefois, il l'emporte sur eux par la noblesse et l'expression des figures, la science du trait, la fraîcheur et le brillant du coloris.



FIG. 372. — VIERGE DU SOMMEIL (VIRGEN DEL REPOSO). *(Cathédrale de Séville.)* *(Cliché de l'auteur.)*

Les peintres s'avançaient dans la voie où les avait engagés Martorell, quand l'auteur du triptyque de Belchite (Pro. de Saragosse, 1439) et un grand artiste, Luis Dalmau, qui, à dater de 1432, avait passé quelques années en Flandre, prirent une orientation nouvelle. Le 6 Juin 1443, le Conseil des Cent de Barcelone décidait de placer un retable sur l'autel de sa chapelle et d'en confier l'exécution à Luis Dalmau " comme au meilleur et plus habile peintre qui se puisse trouver ". L'œuvre fut terminée en 1445 : *Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fui depictum*, lit-on sur la chaire de la Vierge. Telle est l'origine du célèbre retable *des Conseillers* (*de los Concelleres*). Le souci de rendre la nature sans convention, le modelé et les qualités supérieures de la technique rappellent les œuvres des grands maîtres flamands. La Vierge serait flamande également par son attitude solennelle si elle n'avait la grâce



FIG. 373. — PEDRO MILLÁN. PORTE DEL NACIMIENTO. *(Cath. de Séville.)* *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 374. — PEDRO MILLÁN. — TÊTE D'ÉVÊQUE. *(Porte del Bautismo, cathédrale de Séville.)* *(Cliché de l'auteur.)*

plastique et le type des jeunes Catalanes (fig. 381). Il en est de même des chanteurs angéliques dont Dalmau emprunta l'idée au polyptyque de Gand exécuté par les frères Hubert et Jean Van Eyck, mais dont la chaude coloration rappelle le teint doré des filles de Barcelone (fig. 381, 382).

Dalmau ne recruta pas ses meilleurs élèves en Catalogne. La tradition qu'il avait interrompue s'y renoua sous l'égide d'une véritable dynastie de peintres, la dynastie des Vergós, que l'on voit débuter vers 1434 avec Jaime et finir vers 1503 avec ses neveux ou ses fils, Jaime II, Rafael et Pablo. On doit aux Vergós de très beaux retables, parmi lesquels sont les retables de la confrérie des *Revendedores* de Barcelone, ceux du *Condestable* (M. de Antigüedades de Barcelone), de *San Esteban* (Rectoria de Granollers del Vallés), de *San Vicente* (fig. 383), de *San Antonio Abad* (fig. 384), et l'on attribue à leur école un *Saint Michel* (pl. I) *vainqueur du démon* et quelques tableaux votifs (fig. 386). Dans ces peintures, les fonds d'or sont ornés de palmes estampées, et les nimbes des saints formés de cercles concentriques en relief. Cet emploi abusif de l'or était exigé par la clientèle des peintres. Seuls quelques rares artistes, tels que Dalmau et l'auteur du *Saint Georges*, avaient échappé à la contrainte. Il en résulte que les œuvres des Vergós ont un caractère archaïque que démentent les qualités éminentes dont elles témoignent et que n'offrent plus celles de leurs jeunes contemporains. Le dernier artiste dont



FIG. 375. — PEDRO MILLÁN. VIERGE. *(Cathédrale de Séville.)* *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 376. — LUIS BORRASSÁ. VIERGE DANS LA GLOIRE. *(Retable de Todos los Santos. San Cugat del Vallés). (Cliché Institut d'Estudis catalans.)*

je citerai le nom est Jaime Serra, qui, en 1461, peignit pour le monastère du Santo Sepulcro de Saragosse le magnifique retable qu'il possède encore.

École valencienne. — Dès les premières années du XIIIe s. le royaume de Valence eut une école de peinture qui, à l'exemple de l'école catalane, oscilla bientôt, elle aussi, entre l'Italie, la France et la Bourgogne (fig. 385). En vérité, sauf, peut-être, le triptyque de la Chartreuse de Porta Cœli (fin du XIVe s., M. de Valence), il n'en sortit, d'abord, aucune œuvre saillante.

Quelques critiques pensent que ce serait à Valence que Starnina aurait demeuré à la fin du XIVe s., au cours de son long voyage d'Espagne, et que Jean Van Eyck y serait venu aussi en 1428. En ce cas, l'école de Valence leur devrait peut-être ses premiers succès. Quoi qu'il en soit, le 27 octobre 1440, le roi Alfonso V d'Aragon, retenu par le siège de Naples, ordonnait au bailli de Valence de lui envoyer le fils de Mestre Jaime Jacomart, dont le talent lui était signalé. Deux années plus tard, il commandait à cet artiste le retable de Santa Maria della Pace de Naples. Ce travail et ceux que Jacomart Baçó entreprit à la suite le retinrent en Italie pendant près de onze ans. Quand il revint à Valence, en 1451, son talent était à l'apogée. Le Sud-Est de l'Espagne possède de Jacomart Baçó les retables de Caté (1460) et de Segorbe, ainsi que le triptyque



FIG. 377. — ÉCOLE DE BORRASSÁ. SALOMÉ. *(Retable de San Juan Bautista.) (Musée des Arts décoratifs, Paris.) (Cliché Hachette.)*

offert à la collégiale de Játiva par le cardinal Alphonse Borgia. La peinture de Jacomart est archaïque, surchargée d'or guilloché, mais habile et savante. Le modelé est accusé sans ombres dures. Les bleus et les carmins ont des douceurs de velours ; les gris, une finesse de fourrure. Malgré son long séjour en Italie, le maître avait gardé une prédilection pour l'école de Van Eyck, et il la montrait dans l'exécution des têtes de femme et des anges à chevelure mousseuse comme dans l'harmonie colorée de ses triptyques. Par le double aspect de son talent, il représente le stage flamand que traversèrent, à un degré plus ou moins prononcé, les écoles d'Espagne au cours de la seconde moitié du XVe s., et il apparaît comme le précurseur des peintres de la Renaissance valencienne.



Fig. 378. — Saint Georges. Heures du maréchal de Boucicaut.

École castillane. — Les premiers noms qu'enregistre l'histoire de la peinture en Castille sont ceux d'artistes florentins. Si, en 1383, Juan Ier (1379-1390) n'y attira pas Starnina, comme on l'a cru jusqu'ici, du moins, sous le règne de Juan II (1407-1454), arrive Dello (*sup.*, p. 184), à qui l'on doit, sans doute, le retable de la cathédrale Vieille de Salamanque et la fresque qui le couronne, de style giottesque très accusé (1445). Pourtant, les premières œuvres que l'école réclame sont de style *catalan-siennois.* Tel le tableau votif d'Enrique II (1369-1379) et de la reine Juana (fig. 388). Le merveilleux triptyque-reliquaire du monastère de Piedra, terminé en 1390, présente, même, des



Fig. 379. — Benito Martorell. Saint Georges.
(Collection Vidal Ferrer y Soler, Barcelone.)
(Cliché Institut d'Estudis catalans.)

peintures de tradition nationale (fig. 389 à 391). En effet, si les douze scènes qui ornent l'extérieur des volets rappellent les tableaux catalans exécutés dans la manière des miniaturistes français de la fin du XIVe s., les anges musiciens qui décorent l'intérieur ont les pieds posés sur des dallages de style *mudéjar*, portent sur leurs robes et sur les nimbes des inscriptions décoratives, soit en caractères arabes, soit en caractères gothiques, et rappellent les anges du *Commentaire de Beatus* de la B. N. de Paris et ceux du retable de San Cugat del Vallés (*sup.*, p. 85, 185). Il est bien su que Luis Borrassá, l'auteur de ce retable, s'illustra au début du XVe s. et que le reliquaire est daté de l'année 1390. D'abord, je ne veux pas dire que les archanges soient de Borrassá ; puis il se pourrait que ces peintures, plus modernes que celles de l'extérieur, aient été ajoutées après coup. Mais je prétends, par exemple, restituer à l'Espagne un joyau artistique qui, dans son intégrité, lui appartient sans conteste, bien qu'on s'efforce de le lui disputer.



FIG. 380. — BENITO MARTORELL. CONSÉCRATION DE SANTO ANIANO. *(Retable de San Marcos, basilique de Manresa.)* *(Cliché Institut d'Estudis catalans.)*

Ce fut en 1428 que Jean Van Eyck accomplit en Espagne et en Portugal un voyage demeuré célèbre, à la suite duquel Enrique IV (1454-1474) acheta de nombreux tableaux flamands. De ce nombre était un chef-d'œuvre : *le Triomphe de l'Église sur la Synagogue* (M. du Prado), donné au couvent



FIG. 381. — LUIS DALMAU. *(Retable des Conseillers.)* *(Musée des Beaux-Arts de Barcelone.)* *(Cliché Institut d'Estudis catalans.)*

du Parral en 1454. A dater de cette époque, les rapports artistiques, facilités du reste par les liens de famille qui unissent les maisons souveraines, deviennent de plus en plus fréquents entre la Castille, la Bourgogne et les Flandres, et l'école castillane incline à son tour vers le Nord.



FIG. 382. — ÉCOLE DE DALMAU. COURONNEMENT DE LA VIERGE. *(Musée du Prado.)* *(Cliché Lacoste.)*

Parmi des peintres de la seconde moitié du XVe s., étaient le Maître du monastère de la Sisla, dont quelques œuvres reproduisent des détails empruntés à l'architecture *mudéjare* (fig. 392), Pedro Berruguete, Jorge Inglés, Fernando Gallegos, Juan Flamenco, Juan de Borgoña.

On attribue au premier *la Salutation Angélique, la Visitation* (fig. 392), *la Circoncision* (fig. 393) et *la Mort de la Vierge.*

L'*Auto de fe* de Pedro Berruguete est une peinture chaude et vigoureuse, avec des accents vénitiens très accusés (M. de Madrid). Malheureusement, le dessin ne vaut pas la couleur ; puis, en dépit de leur caractère réaliste, les personnages se découpent avec sécheresse sur des fonds d'or ou d'argent.



FIG. 383. — PABLO VERGÓS. — ORDINATION DE SAINT VINCENT. *(Retable de San Vicente de Soria.)* *(Musée des Beaux-Arts de Barcelone.)* *(Cliché Institut d'Estudis catalans.)*

Jorge Inglés est l'auteur du précieux retable que don Iñigo Lopez de Mendoza, marquis de Santillana, commanda dans son testament (1455) pour l'hôpital de Buitrago. L'artiste a représenté



FIG. 384. — VERGÓS. SAN ANTONIO ABAD EXORCISTA. *(Fragment du retable brûlé avec l'église de San Antonio en 1909. Barcelone.)* *(Cliché Thomas.)*

d'un côté le donateur agenouillé aux pieds de la Vierge et, vis-à-vis, la marquise de Santillana accompagnée d'une demoiselle d'honneur. Douze anges volent au-dessus de ces deux portraits. Chacun d'eux porte sur un cartel une strophe d'un poème composé par López de Mendoza, qui, au cours des batailles où il combattit contre les Mores, montra que « *la science n'émousse pas la lance, ni ne fait plier l'épée dans la main du vrai chevalier* ». Les velours, les brocarts, le paysage que l'on aperçoit à travers les baies ont toutes les qualités des belles peintures flamandes. Quant aux portraits fermes et vigoureux, ils font songer aux œuvres de Roger van der Weyden.

Fernando Gallegos naquit à Salamanque, dans le second quart du XVᵉ s. Par son style, il se rapproche beaucoup aussi de Roger van der Weyden et de Thierry Bouts. Comme il aime à reproduire les costumes somptueux, les bottes tailladées, les capes voyantes, les harnais de guerre, il a été surnommé le Maître des Armures. Le *Portement de la Croix* (fig. 394) et le retable de la cathédrale de Zamora, terminé en 1470, sont de glorieuses peintures. L'œuvre capitale de Gallegos semble avoir été le triptyque de la cathédrale de Ciudad Rodrigo, qui a été vendu par fragments.



FIG. 385. — ÉCOLE DE VALENCE. *(Retable de l'Ascension. Fragment.)* *(Musée de Valence.)* *(Cliché Lacoste.)*

Juan Flamenco et Juan de Borgoña étaient sans doute origi-



FIG. 386. — ÉCOLE DES VERGÓS. — SAINT MICHEL. *(Coll. José Lázaro, Madrid.)*

naires du Nord. La Chartreuse de Miraflores possédait du premier une suite de tableaux relatifs à la vie et à la mort de saint Jean. Le second peignit à fresque, pour la cathédrale de Tolède, la *Vie de la Vierge*, la *Prise d'Oran*, des portraits d'archevêques, et collabora grandement à la polychromie du retable (*inf.*, p. 203). Les œuvres de Flamenco et de Juan de Borgoña remontent aux dernières années du XVe s. et aux premières années du XVIe s. Vers la fin de sa carrière, Juan de Borgoña s'éprit du style italien.

Antonio del Rincón est le premier peintre castillan qui rompit avec les écoles du Nord. Né à Guadalajara, en 1446, il partit jeune pour l'Italie, étudia son art dans l'atelier de Domenico Ghirlandajo et, à son retour, fut nommé peintre de la cour. On lui attribue les portraits de Ferdinand et d'Isabelle (fig. 395). En tout cas, *les Rois Catholiques en prière devant la Vierge* (vers 1491), un des joyaux du Prado, sont d'une facture trop parfaite pour être mis sous son nom (fig. 396). La seule œuvre authentique de Rincón est *la Vie de la Vierge*, à la représentation de laquelle est consacré le retable de Robledo. Le dessin est naïf, timide, mais déjà souple et vrai.



FIG. 387. — SAINT MARTIN ET SAINTE THÈCLE. *(Palais archiépiscopal, Saragosse.)* *(Cliché Hauser y Menet.)*

Rincón eut pour successeur dans sa charge Francisco Chacon, qui fut avant tout un censeur royal. Il devait veiller *à ce qu'aucun musulman ou juif ne fût assez audacieux pour peindre la figure du Sauveur, ni de sa glorieuse Mère, ni d'aucun autre saint de notre religion* (Lettre d'Isabelle, 20 Décembre 1480).

A côté des peintures dont l'attribution est certaine, il en est d'autres que l'on regrette de ne pouvoir classer. Au premier rang, se place un précieux retable de Daroca (fig. 397). Les figures de femme d'une grâce étrange, le modelé sommaire, le trait délié et le tracé des yeux rappellent le style des faïences et des manuscrits persans d'influence chinoise. Non moins digne de fixer l'attention, mais d'un caractère bien différent, est un *Saint Dominique* (fig. 398) provenant aussi de Daroca. Il dénote un tempérament puissant, et si, comme tout semble l'indiquer, il appartient à une école aragonaise-castillane, il en est le joyau. D'autre part, l'on rapprochera des œuvres catalanes quelques tableaux peints en Castille à la fin de la période gothique (fig. 387).



FIG. 388. — ÉCOLE CASTILLANE. DON ENRIQUE II ET DOÑA JUANA AUX PIEDS DE LA VIERGE.
(Coll. Roman Vicente, Saragosse.)
(Cliché E. Bertaux.)

École navarraise. — La Navarre, si accueillante aux artistes français, offrit même l'hospitalité aux tisseurs de haute lisse qui exécutèrent les magnifiques tapisseries des châteaux d'Olete et de Tafala d'après les modèles de décorateurs parisiens : Colin Bataille et Jean Dourdin.

École andalouse. — A Séville, les plus anciennes peintures sont de style français. La *Virgen de la Antigua* (Cathé.), la *Virgen de Rocamadour* (égl. San Lorenzo), la *Virgen del Corral* (égl. San Ildefonso) rentrent dans cette catégorie. Au même style, mais influencées déjà par l'art italien, appartiennent les peintures sur

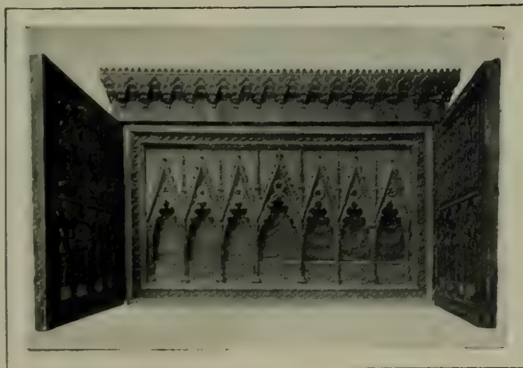


FIG. 389. — RELIQUAIRE DE PIEDRA.
(Académie d'Histoire de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

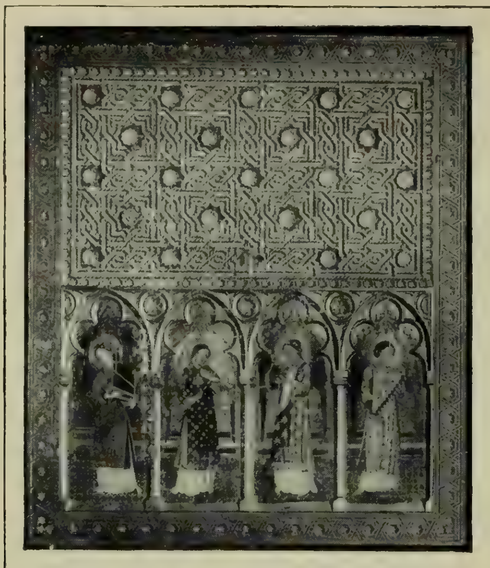


Fig. 390. — Reliquaire de Piedra.
(*Intérieur d'un volet.*)
(Cliché Lacoste.)

enduit du cloître de San Isidoro del Campo (près de Séville). Il s'agit de figures de sainteté et d'ornements. Ceux-ci, de style *mudéjar*, se détachent sur des fonds ocre rouge, ocre jaune et indigo clair. Les armes du donateur ont permis de fixer à 1445 la date de ces fresques.

Vingt ans plus tard, l'art andalous a pour représentant Pedro de Córdoba et Juan Sánchez de Castro, le véritable fondateur de l'école. Le premier est l'auteur d'une *Incarnación* signée et datée de 1475, et le second a également signé le retable de Santa Lucia. Sánchez de Castro ignore la perspective, supplée par des légendes à l'expression des figures et connaît l'anatomie d'une manière insuffisante, mais on le sent doué. Pour apprécier ce que fût devenu un artiste de sa valeur si ses qualités se fussent développées dans un milieu favorable à leur épanouissement, il faut le comparer à Alfonso de Baena (fig. 399) et à Bartolomé Bermejo (fig. 400), deux de ses compatriotes et contemporains qui s'instruisirent à l'école de Dalmau.

Les tableaux signés soit Bartolomé Bermejo, soit Bartolomeus Rubeus (traduction

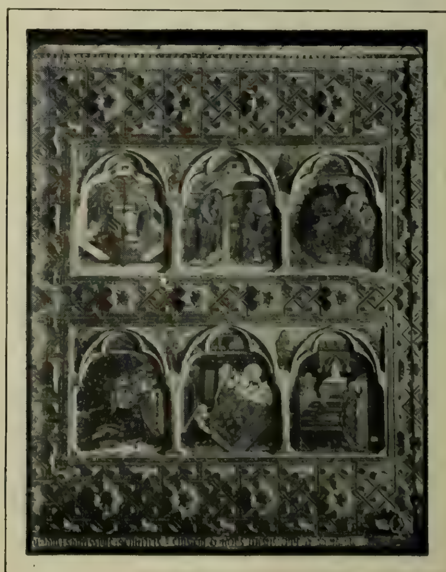


Fig. 391. — Reliquaire de Piedra.
(*Extérieur d'un volet.*)
(Cliché Lacoste.)



FIG 392. — LA VISITATION.
(M. du Prado, nº 2179-D.)
(Cliché Lacoste.)

latine du nom espagnol), sont-ils d'un seul et même maître, et ces deux noms se confondent-ils avec celui du peintre qui, en 1490, signa et data la *Piéta* de la cathédrale de Barcelone *Opus Bartholomei Vermeio Cordubensis* ? Le tableau de Barcelone, le *Saint Michel* de la collection Warnher de Londres, qui se trouvait en 1900 dans une église de Tous, humble bourgade de la vallée du Yucar, la *Sainte Face* du musée épiscopal de Vich (fig. 400) et celle de la collection de D. Pablo Bosch y Barrau de Madrid portent ces diverses signatures et ont des analogies indéniables. La couleur en est chaude, puissante, et tous dénotent un tempérament énergique, que purent assouplir le travail personnel et les conseils des maîtres catalans, mais qu'ils ne domptèrent heureusement jamais.

Quelles conclusions comporte cette étude des primitifs espagnols ? D'une manière générale, leurs œuvres se reconnaissent à des formes grêles, à des contours accentués, à un abus de l'or, à une étude minutieuse des types et du costume, à un exposé dramatique de la légende, à une façon originale de représenter les épisodes de la vie, à un sentiment très religieux en même temps que très naturaliste. En outre, les écoles de chaque province offrent des caractères particuliers, apparents au début, mais dont l'intensité s'atténue aux approches et, surtout, au commencement du XVIe s. (fig. 387).

Les Catalans affectionnent les tons transparents et harmonieux dans leur richesse, fût-elle excessive. Malgré leur



FIG. 393. — LA CIRCONCISION.
(Musée du Prado, nº 2182-D.)
(Cliché Lacoste.)



Fig. 394. — Gallegos.
Le Portement de la Croix.
(Volet central, cathédrale de Zamora.)
(Cliché Lacoste.)

tempérament artistique, les Castillans et les Andalous restent tristes, en raison des couleurs terreuses dont ils mésusent. Les Valenciens sont francs et énergiques ; ces qualités, jointes à une technique un peu sommaire, communiquent malheureusement quelque dureté à la peinture. Si l'on s'en tient à la composition, les Catalans et les Valenciens sont plus distingués ; les Castillans et les Andalous, plus réalistes.

Le Moyen Age est représenté en Espagne par une riche collection de manuscrits à figures.

Le *Libro de los feudos* des archives de la couronne d'Aragon (XIII[e] s.), une Bible datée de 1240 (B. N. de Madrid), le *Breviario de Amor* (B. de l'Escorial, XIII[e] s.) sont à noter. Mais la perle des manuscrits espagnols du Moyen Age est le *Códice de los cantares y loores de la Virgen Santa María*, connu sous le titre de *las Cántigas del rey Sabio*. La bibliothèque de l'Escorial en possède deux exemplaires. L'un fut exécuté par Juan González ; l'autre, le plus beau, dut être écrit et enluminé à Séville, entre 1275 et 1284 (fig. 401 à 403). En l'état actuel, il comporte 1226 miniatures. Elles ont la légèreté d'une aquarelle aux tons gais et harmonieux et s'enlèvent sur un fond très peu teinté. L'Espagne chrétienne et musulmane du XIII[e] s. finissant revit dans ce manuscrit. C'est ainsi que



Fig. 395. — Antonio del Rincón (*Attr.*). — Isabelle la Catholique.
(Musée de la Marine de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)



FIG. 396. — LES ROIS CATHOLIQUES ET LEUR FAMILLE.
(Musée du Prado.)
(Cliché Lacoste.)

l'architecture en est *mudéjare*, que l'ogive et le gâble s'y allient à l'arc de cercle outrepassé et que, dans l'illustration des cantiques LVI, XC, CXXV, CLXXXVII, etc., apparaissent des inscriptions arabes et les formules sacramentelles de l'Islam.

A partir de la fin du XIII[e] s., les miniaturistes espagnols s'inspirent des manuscrits français. Sans quitter l'Escorial, on peut le constater dans le *Códice de la Coronación* du XIV[e] s. comme dans l'*Historia Troyana* exécutée pour don Pedro I[er] de Castille (1350 à 1369) et imitée du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Pourtant, même à cette époque, l'école nationale n'avait pas abdiqué. Quelques-unes de ses œuvres se signalent, — c'est peut-être la raison de leur saveur, — par le dédain des modèles étrangers et l'ignorance de leurs auteurs.



FIG. 397. — L'ADORATION DES MAGES.
(Triptyque de Daroca.)
(Musée Arch. de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

L'infiltration flamande se produisit dans le domaine des manuscrits à la même date que dans les autres arts, mais elle fut limitée, et de nombreux miniaturistes continuèrent à suivre leur inspiration. Les manuscrits de style flamand se rattachent à l'école de Guillaume Vrélant et ont pour caractéristique la recherche de la douceur des traits alliée à une exécution minutieuse. Tel se présente le Livre d'heures de Juana Henriquez, mère de Ferdinand



Fig. 398. — Saint Dominique.
(Santo Domingo de Silos, à Daroca.)
(Musée Arch. de Madrid.)

le Catholique (fig. 404). On ne constate pas de progrès chez les auteurs de miniatures de style national. Ils dessinent mal ; ils opposent des visages longs, des traits tirés, des yeux caves à des corps trop ramassés. Puis la couleur est lourde et triste. Les décors où les miniaturistes français et flamands emploient des notes vives et claires ; l'artiste espagnol les transpose en noir et or, noir et gris, noir et blanc. Il semble ne travailler que pour des familles en grand deuil.

On approche du XVIe s. Au style de l'école de Vrélant se mêle le style de l'école ganto-brugeoise des Bening.

Le goût italien se manifeste aussi vers le milieu du XVIe s., mais il se décèle plutôt dans certains détails que dans l'ensemble. Au surplus, les œuvres où on le rencontre sont très rares à cette époque.

La grande majorité des manuscrits dont il vient d'être fait mention furent exécutés dans le Nord. L'école de peinture de Séville, qui préludait à ses glorieuses destinées avec le magnifique exemplaire des *Cántigas del rey Sabio* (fig. 401 à 403), se distingue par un coloris éclatant et par l'emploi de formules *mudéjares.* Les enlumineurs avaient sûrement sous leurs yeux des manuscrits persans et, s'ils ne les imitaient pas, subissaient leur influence et celle du milieu ambiant.

Menuiserie.— Les menuiseries d'art se classent en menuiseries fixées aux murs, (portes, fenêtres, escaliers, lambris, balustrades) et en menuiseries d'ameublement, — tables, lits, sièges, crédences, coffres, pupitres, prie-Dieu, stalles de cœur.

Dans la première ca-



Fig. 399. — Alfonso de Baena. Martyre de saint Médin. (*Fragment.*)
(San Cugat del Vallès.) *(Cliché Thomas.)*

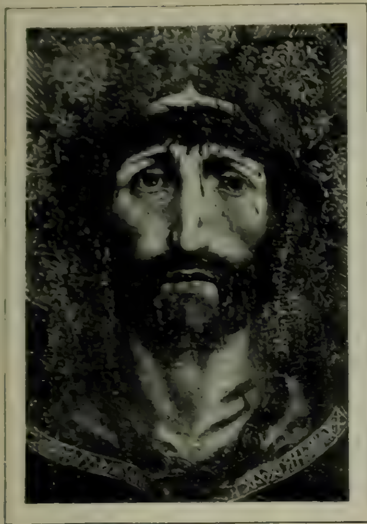


FIG. 400. — BARTOLOMÉ BERMEJO. SAINTE FACE. (*Musée de Vich.*) (*Cliché de l'auteur.*)

tégorie se placent les portes, traitées souvent avec beaucoup de luxe. Néanmoins, il est probable que les vantaux s'ajustaient aux baies d'une façon bien défectueuse, car, devant elles tombaient des *antepuertas* formées d'un matelas très mince recouvert de cuir de Cordoue. Le même cuir servait à confectionner des paravents indispensables pour compléter avec les *antepuertas* une défense contre les courants d'air dans des appartements mal clos et où les cheminées étaient remplacées par des *braseros* (bassins de métal garnis de charbons).

Le mobilier ne se distingue guère du mobilier français. Cependant les sièges et les tables ne devaient pas être d'un usage général, puisque, à l'imitation des musulmans, Pedro Ier (1350-1369) s'asseyait encore sur des coussins et des tapis.

Le musée archéologique de Madrid possède une stalle à trois places qui garde des traces de rehauts rouges (fig. 405). Ce meuble provient d'un couvent de religieuses (Gradafes, prov. de Léon) et paraît remonter au XIIIe s. Il serait ainsi l'aïeul des magnifiques boiseries des cathédrales et des églises abbatiales.

Taillées dans des bois très durs, les stalles gothiques de l'Espagne sont parfois des merveilles de goût et des prodiges d'exécution. Quelques précisions vont être données sur les plus belles d'entre elles.

Seo de Saragosse. — Chêne

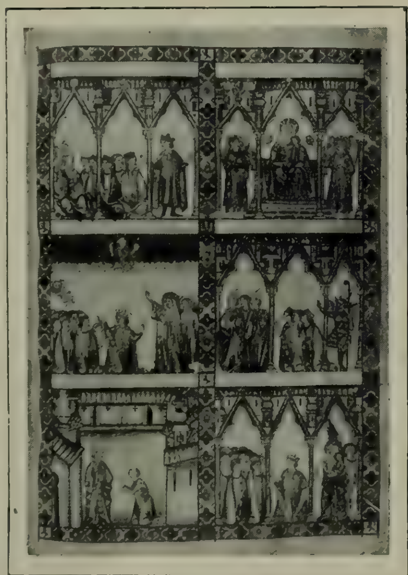


FIG. 401. — LAS CÁNTIGAS DEL REY SABIO. (*Bibl. de l'Escorial.*) (*Cliché Lacoste.*)

de Flandre. Commencées en 1412 et sculptées par les Mores Alí Arrondí, Muza et Chamar, à qui succédèrent, en 1446, Juan Navarre et les frères Antonio et Francisco Gomar.



FIG. 402. — LAS CÁNTIGAS. *(Détail d'une page.)* *(Cliché Lacoste.)*

Cathédrale de Barcelone. — Stalles très élégantes, exécutées en 1453 par Matias Bonafé (fig. 406). Les dossiers décorés d'armoiries peintes sont l'œuvre d'artistes allemands : Michel Loquer et son élève Jean Frédéric. Les écus rappellent le chapitre de la Toison d'Or célébré le 5 Mars 1519 par Charles-Quint et où les rois de Danemark et de Pologne reçurent le collier.

Cathédrale de Séville. — Œuvre de Nufro Sánchez et de Dancart (1475-1479). La chaise archiépiscopale — très restaurée — est de Dancart. Les dossiers sont ornés de marqueteries géométriques de style *mudéjar.*



FIG. 403. — LAS CÁNTIGAS. *(Détail d'une page.)* *(Cliché Lacoste.)*

Chartreuse de Miraflores (près de Burgos). — Noyer foncé. Sorties de l'atelier de Martín Sánchez (1486-1489).

Santa María de Nájera. — Dues à Andrés et Nicolás (1495. M. de Valladolid).

Cathédrale de Burgos. — Sculptées par Felipe de Borgoña (1499-1512).

Monastère du Parral (M. archéol. de Madrid). — Noyer. De la main de Bartolomé Fernández de Segovia (1526).

Cathédrale de Tolède. — Les sièges furent commandés par le cardinal Mendoza à Maestro Rodrigo, qui représenta sur les dossiers les épisodes de la guerre de Grenade (fig. 407). Il les termina en 1495 et reçut en paiement 43 313 réaux et 30 maravédis (173 250 francs en valeur relative) à raison de 866 réaux et 20 maravédis par siège. Vers 1540, les dossiers, leurs couronnements et la chaire de l'archevêque furent partagés entre Berruguete et Felipe de Borgoña (*inf.*, p. 237 à 241). Il fut alloué à Berruguete 50 000 réaux (200 000 francs valeur relative).



Fig. 404. — Vrélant. — Doña Juana Henriquez.
(Heures de la reine, Bibliothèque du Palais de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

Cathédrale d'Orense. — Noyer. Exécutées au XVe s. par Diego de Solis et Juan de los Angeles.

Orfèvrerie. — Au Moyen Age, les trésors des abbayes et des cathédrales espagnoles devaient regorger de pièces d'orfèvrerie liturgiques. Beaucoup ont disparu. Celles qui restent témoignent que les artistes, les ciseleurs et les émailleurs du Moyen Age espagnol ne connurent pas de maîtres, mais elles ne se distinguent guère de objets analogues conservés dans les autres pays chrétiens. D'ailleurs, les échanges étaient perpétuels. Si, dans les inventaires français, il est parlé d'argenterie et de joyaux à la mode d'Espagne, les églises espa-

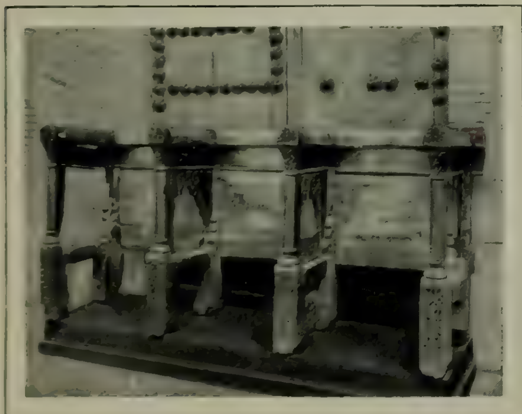


Fig. 405. — Stalles de chœur de Gradafes.
(Musée Arch. de Madrid.) *(Cliché Lacoste.)*

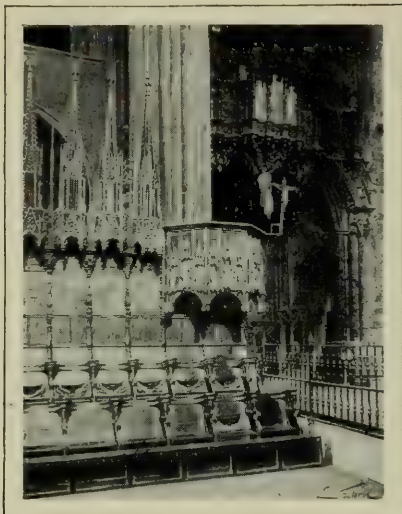


FIG. 406. — MATIAS BONAFÉ.
STALLES DE CHŒUR.
(Cathédrale de Barcelone.)

gnoles possèdent en revanche de nombreuses pièces venues de France. Dans ces conditions, un inventaire du mobilier religieux ne présenterait guère d'intérêt. Mieux vaut choisir quelques pièces caractéristiques.

De ce nombre, sont la *custodia* du corporal de Daroca (fig. 410, 411), ciselée par Pere Morague vers 1380; une croix processionnelle de la cathédrale de Vich, exécutée en 1394 par un orfèvre de la ville nommé Juan Carbonell, et un ostensoir que le chanoine Despujol donna en 1413 à la même cathédrale; des calices (fig. 408, 409), des reliquaires (fig. 412), qui sont des modèles parfaits de l'orfèvrerie espagnole au Moyen Age. L'ostensoir de la cathédrale de Barcelone (milieu du XV[e] s.) mérite de prendre place à leurs côtés par l'élégance des proportions unie à la simplicité du dessin et à la perfection des ciselures. Quand on le montre, on le pose sur une chaire en argent dite sans preuve du roi Martín, mais qui est du moins un meuble précieux remontant à la seconde moitié du XIV[e] s. Les auteurs des ostensoirs de Vich et de Barcelone sont inconnus. En revanche, on sait que, vers 1408, Marcos Canyes remettait aux Conseillers de Barcelone l'orfèvrerie de leur chapelle et que Francisco Vilardell fondait et ciselait pour la même ville les plus belles pièces de la vais-



FIG. 407. — MAESTRO RODRIGO. — PRISE DE MARBELLA. *(Stalles de la cathédrale de Tolède.)*
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 408. — Calice de l'Arch. Lope de Luna (*sup., p. 173*). (*Église de Longares, Saragosse.*) (*Cliché Hauser y Menet.*)

selle plate qui fut offerte en 1400 à la reine Maria, femme du roi Martin (1395-1410). Des mentions spéciales sont encore dues à des coquilles montées en nef de table (fig. 413), à une couronne et à une tasse dites de San Fernando (fig. 414, 415) et au grand triptyque d'argent (1 m. 34 sur 1 m. 90 environ) de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães (Portugal), qui proviendrait du butin fait après la bataille d'Aljubarrota (1385) et qui est, en tout cas, un magnifique spécimen de l'art espagnol (fig. 705).

Tissus et broderies. — En même temps que les ivoires, les cuivres ouvrés, les manuscrits à peintures et les armes d'origine musulmane entraient dans les monastères et dans les palais, les étoffes et les broderies y pénétraient aussi. Les tissus qui ont été conservés, puis les reproductions qui se trouvent sur les miniatures et les tableaux montrent que les modèles orientaux furent copiés de bonne heure par les ateliers espagnols. Il en fut de même des broderies. Une très ancienne mitre du musée de Vich (n° 2251) présente du moins une décoration empruntée — couleur et dessin — à des modèles de style sassanide. Sur le fond d'or des galons, s'enlèvent des cercles brodés en soie et en perles vertes, au centre desquels alternent des aigles aux ailes éployées et des croix brodées en perles bleu foncé. Toutefois, en raison des sujets qui convenaient aux broderies destinées aux églises, les artistes qui les composaient abandonnèrent de bonne heure le style *mudéjar* et se tournèrent vers la France, la Flandre et l'Italie. C'est ainsi qu'un devant



Fig. 409. — Calice de l'Arch. Dalmacio de Mur (*sup., p. 175*). (*Église de Muniesa Ternel.*) (*Cliché Hauser y Menet.*)

d'autel de la fin du XIVe s. ou du début du XVe s., délicieusement brodé d'or et retouché au pinceau, représente des scènes empruntées à la vie et à la mort du Christ et porte l'inscription suivante : *Geri. Lapi. Rachmatore. me. fecit. in. Florentia.* (M. de Vich, n° 2050.)

Les tapisseries de haute lisse se rattachent pour le dessin et la technique aux fabriques d'Arras. Telles sont les tapisseries franco-flamandes de la Seo de Saragosse et de l'église del Pilar, dont quelques-unes remontent au milieu du XVe s. Enfin il faut chercher, parmi les peintres et les brodeurs brabançons installés à Barcelone, les maîtres des brodeurs catalans. Ils eurent notamment pour élèves les membres de la grande famille des Sardoni (XVe et début du XVIe s.), à qui l'on doit, sans doute, le célèbre devant d'autel du monastère de San Juan de las Abadesas (vers 1414, M. de Vich).

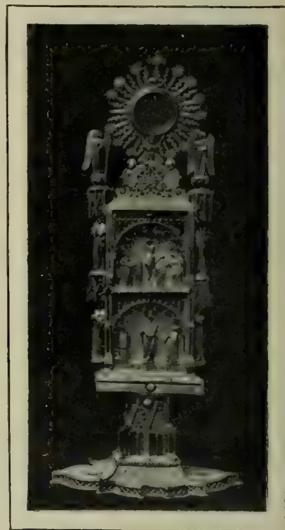


FIG. 410. — PERE MORAGUE. CUSTODIA DE DAROCA. *(Église de Daroca.)* *(Cliché Hauser y Menet.)*

Sceaux et monnaies. — Souvent très beaux, très décoratifs, mais sans caractères artistiques particuliers.

Arts mineurs mudéjars. — *Faïence.* — Les remparts et les églises de Tolède du *códice Vigilanus* (976) comme l'*Incendie de Babylone* du Beatus (*sup.*, p. 85, 86 ; fig. 183) montrent que, dès le stage *proto-mudéjar*, les édifices espagnols recevaient des revêtements en faïence de style persan (*sup.*, p. 85, 86). La brique émaillée qui avait été introduite dans le Nord de l'Afrique, en Espagne et en Sicile, par les céramistes iraniens y subit les mêmes transformations que dans sa patrie d'origine. Elle fut employée seule ou combinée avec la brique mate, tantôt découpée pour former de véritables marqueteries, tantôt en plaques carrées. La *kalaa*, des Beni Hammad (prov. de Constantine, milieu du

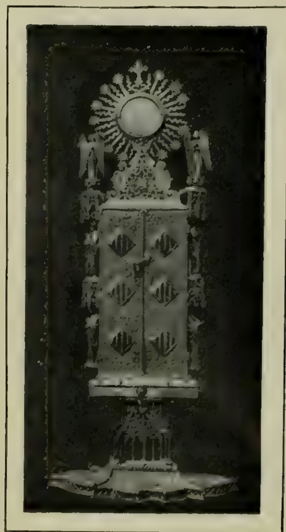


FIG. 411. — CUSTODIA DE DAROCA. *(Revers.)* *(Cliché Hauser y Menet.)*



FIG. 412. — RELIQUAIRE.
(Cath. de Pampelune.)
(Cliché de l'auteur.)

XIe siècle, V. fig. 9), les mosquées de Tlemcen (prov. d'Oran), les monuments du Maroc, l'Alcazar de Séville, l'Alhambra, la Seo de Saragosse, la cathédrale de Tarrazona en Espagne présentent toutes les variétés de revêtements.

L'Espagne n'emprunta pas seulement à la Perse la fabrication et l'usage des revêtements de faïence. Elle en reçut aussi l'art de donner à l'émail le lustre métallique (fig. 416). Ibn Batoutah, qui était venu de Tanger à Malaga vers 1350, écrit dans ses relations de voyage : " *On fabrique dans cette ville la belle poterie dorée, qu'on exporte dans les pays les plus éloignés.* " C'est à Malaga, sans doute, que fut fait le vase de l'Alhambra, dont la beauté atteint presque à celle des *kachis* persans du XIIIe s. (fig. 417). La reprise de Malaga, en 1487, n'interrompit pas la fabrication. Les maîtres et les ouvriers mores y restèrent et transmirent leurs procédés aux chrétiens.

Le second centre de fabrication était Majorque, d'où l'on exportait " *des faïences si belles,* écrit César Scaliger, *que les Italiens les préféraient aux plus belles vaisselles d'étain* ". On les nommait *majolica* après avoir changé *r* en *l* " *per un certo vezzo di lingua* ". Les ateliers d'Inca, petite ville à l'intérieur de Majorque, dont le musée de Cluny possède un plat du XVe s., et ceux d'Iviça jouirent aussi d'une grande réputation. Comme dans ceux de Majorque, l'on y usait d'ornements traditionnels de style oriental et de caractères illisibles, affectant la forme de lettres arabes. Le lustre a la couleur rouge cuivré des faïences persanes mal cuites.



FIG. 413. — NEF DE TABLE.
(Seo de Saragosse.)
(Cliché Hauser y Menet.)

Les faïences à reflets métalliques



Fig. 414. — Couronne dite de saint Ferdinand. *(Cath. de Séville.)* *(Cliché Lacoste.)*

du royaume de Valence, aussi anciennes que les précédentes, sont de beaucoup les moins rares. Elles ressemblent à celles de Malaga. Mais, au XVe s., pour les en distinguer, les maîtres céramistes y peignirent l'aigle de saint Jean, ou y écrivirent des versets empruntés à l'Évangile du même saint. Outre Valence, Biaz, Trayguera, Alaquaz et Manises, fabriquaient des poteries lustrées en si grand renom que le Pape et les cardinaux se disputaient leur possession.

Il ne faut pas oublier Séville, dont les ateliers, au XVe et au XVIe s., étaient encore dirigés par des musulmans ou des descendants de musulmans : Ali, Hamete, Mahomad, Medina, etc.

Menuiserie. — La porte de Daroca (fig. 418) et les vantaux ornés d'étoiles à huit pointes et de croix de style persan rentrent dans cette catégorie. Ces derniers, composés de petits panneaux compris entre des traverses assemblées à mi-bois et des cadres puissants, ne diffèrent en rien des huisseries employées dans l'Asie et l'Afrique musulmanes. Le triptyque-reliquaire en bois peint et doré du monastère de Piedra lui fut donné par l'abbé don Martín de Ponce pour y enfermer une hostie miraculeuse. La menuiserie, traitée avec une extrême délicatesse, présente à la fois des arcades gothiques, une corniche en stalactites et des assemblages d'étoiles à huit pointes et de croix qui témoignent de la commune origine de l'architecte, du décorateur et du peintre des panneaux intérieurs (fig. 389 à 391).

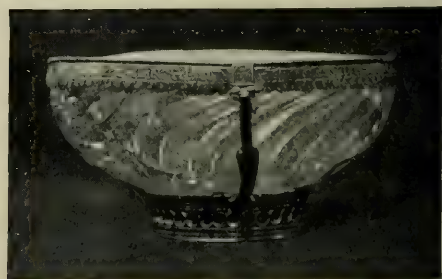


Fig. 415. — Tasse dite de saint Ferdinand. *(Cathédrale de Séville.)* *(Cliché Lacoste.)*

Revêtements métalliques. — Les arts *mudéjars* réclament encore les portes à revêtement de bronze. A la cathédrale de Tolède,

la porte des Lions est décorée de dessins géométriques rectilignes et curvilignes, de légendes en petits caractères arabes et de châteaux musulmans (fig. 419, *comp.* fig. 332 à 334). Sur un des côtés, à la partie inférieure, on lit : *Ces portes furent finies au mois de mars de l'an 1375*, par conséquent sous le règne d'Alonso X. Le revêtement des vantaux de la cathédrale de Cordoue porte l'écu de Castille-et-Léon alternant avec des inscriptions arabes et gothiques : *L'Empire appartient à Dieu, tout est sien*; *Le 2 Mars de l'ère de César de l'an 1415 (1377 de J.-C.), sous le règne du très haut et très puissant D. Enrique, roi de Castille (1369-1379).* Enfin le revêtement de la porte del Perdón (cath. de Séville) est orné d'étoiles à quatre pointes et d'hexagones allongés avec une inscription en caractères arabes dans les hexagones (fig. 420).



FIG. 416. — FAÏENCE A REFLETS MÉTALLIQUES.
(Musée Archéologique de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)



FIG. 417. — VASE DE L'ALHAMBRA.
(Alhambra de Grenade.)
(Cliché Lacoste.)

Non seulement la décoration mais la construction elle-même de ces vantaux sont orientales. On trouve leur prototype dans le blindage en bronze des portes de l'Acropole de Suse (Mission Dieulafoy, M. du Louvre). Plus tard, au Caire, les huisseries des mosquées de Saleh Telayé (XIII[e] s.), de Barsbay (1203 de J.-C.), de la princesse Tatar el Hidjazié (1359 de J.-C.) et, en Perse, celles de la grande mosquée d'Ispahan, — un chef-d'œuvre exécuté en argent repoussé, — sont protégées et ornées comme les portes des cathédrales d'Espagne.

A la suite de l'écroulement du trône des Almohades, à la bataille de las Navas de Tolosa (16 Juillet 1212), l'Espagne musul-



Fig. 418. — Porte de Daroca.
(Musée Archéologique de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

mane fut déchirée par les factions. Bientôt il ne resta plus en présence que deux compétiteurs : Ibn Hoûd et Mohammed ibn Yoûsouf ibn el Ahmar, de la tribu des Beni Nasr. Ibn Hoûd fut assassiné, et Mohammed demeura seul maître d'un royaume qui comprenait Malaga, Almeria, Grenade et avait Jaen pour capitale. Mais Fernando III ayant pris Cordoue en 1236 et Jaen en 1246, Mohammed transporta le siège du gouvernement à Grenade, y offrit un refuge aux Mores expulsés des villes reconquises et assit la dynastie des Nassérides sur des bases si solides qu'elle se maintint 250 ans.

L'Alhambra, que les Nassérides construisirent et fortifièrent pour y établir leur résidence, couvre le sommet d'une colline qui s'allonge dans la direction est-ouest (726 m. sur 179). Vers le Nord, le Darro, et, au Sud, le Genil en baignent et protègent le pied.



Fig. 419. — Porte des Lions.
(Cathédrale de Tolède.)
(Cliché Lacoste.)

L'ensemble de la forteresse comprend, au Sud et au bas de la colline, les *Torres Bermejas* (Tours Vermeilles), mentionnées dès 864 de J.-C. sous le nom de Médinet el Hamrâ (la Ville rouge), puis, quand on est sur le plateau, l'Alcazaba et l'Alhambra proprement dit. L'Alcazaba, qui est la partie la plus ancienne du château, occupe la pointe ouest. Un ouvrage avancé en défend le saillant séparé du corps de place par une forte muraille flanquée de tours, dont la tour de la Vela. L'Alcazaba présente des analogies étroites avec le

célèbre château Gaillard (1197-1198) construit par Richard Cœur de Lion sur le cours de la Seine, à l'amont de Rouen et où furent appliqués, pour la première fois en Occident, les principes savants de la poliorcétique orientale. Il n'y eut aucune relation entre les ingénieurs musulmans de l'Alcazaba et Richard Cœur de Lion, qui, dès son retour de Terre Sainte, imita les *karaks* des Croisés dans le château Gaillard ; mais ils étaient les disciples de maîtres élevés dans les mêmes traditions, et ils le montrèrent en donnant à l'Alcazaba et au château Gaillard les mêmes dispositions d'ensemble et de détail, en multipliant comme à plaisir les mêmes traits caractéristiques. Quand la puissance des Nassérides se fut affermie et après que Yoûsouf Ier (1333-1354) eut fait construire un palais en dehors de l'Alcazaba, la forteresse de Mohammed devint, à son tour, un ouvrage avancé, et le corps de place s'étendit sur tout le plateau. Outre le palais précité qui s'étendait le long du front nord-est, Yoûsouf compléta l'enceinte actuelle, y compris les portes de la Justice et du Vin. On doit à son successeur, Mohammed V (1354-1391), le *patio de los Arrayanes* (des Myrtes) ou de *la Alberca* (du Bassin) et le somptueux palais dont la cour des Lions est le centre. Enfin, la décoration intérieure de la tour des



Fig. 420. — Porte del Perdón. *(Cathédrale de Séville.) (Cliché Lacoste.)*

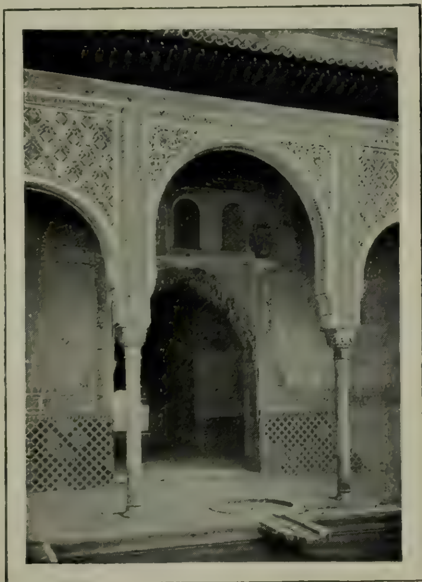


Fig. 421. — Alhambra. — Entrée de la salle de los Embajadores. *(Cl. Lac.)*

Infantes (extrémité sud-est du front nord-est), où se manifestent les premières traces de décadence, fut commencée sous Mohammed VII (1392-1408), le dernier prince musulman qui ait travaillé à la construction de l'Alhambra.



Fig. 422. — Alhambra. Stucs ciselés. *(Cliché Lacoste.)*

Le palais de Yoûsouf Ier a été très maltraité. Toute la partie ouest a disparu. Il subsiste heureusement la merveilleuse salle de *los Embajadores*, la salle dite *del Peinador* ou *Tocador de la Reina* (Cabinet de toilette de la reine), celle du *Mihrab* et l'entrée actuelle de l'Alhambra. La salle des Ambassadeurs (fig. 421), — 11 m. de côté, 18 m. de haut, — couronne la tour de Comares. Elle est couverte d'un dôme en cèdre, éclairée par neuf fenêtres d'où l'on domine la ville, l'Albaicin et la vallée du Darro et s'ouvre au Sud sur le patio de los Arrayanes par l'intermédiaire de la salle de la *Barca*. La décoration en stucs ciselés est polychrome. Le rouge, le blanc et l'or y dominent. De longues inscriptions donnent le nom du fondateur. Le Peinador de la Reina, qui est au-dessus de la tour venant après celle de Comares, lutte de beauté avec la salle des Ambassadeurs. La tour *Judiciaria* ou de la Justice (ancienne *Bâb Charié* = Porte de la Loi), sur la face de laquelle s'ouvre l'entrée de l'Alhambra, est puissante, carrée et en forte saillie. Elle ferme un entonnoir protégé à droite par la tour Barba et, à gauche, par une tour ronde qui est détachée de l'enceinte. Cette disposition, usuelle dans la fortification asiatique, ne semble pas lui avoir été spéciale. Du moins,

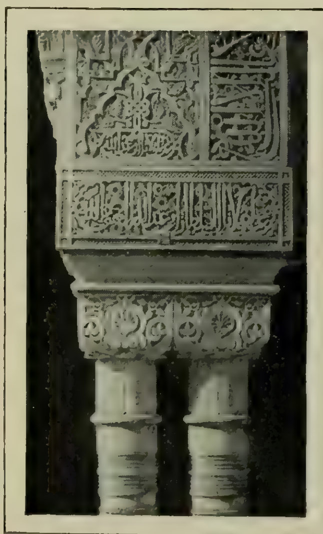


Fig. 423. — Alhambra. Chapiteaux couplés. *(Cliché Lacoste.)*

elle existe en Grèce, à la porte Mélangeia de Mantinée. C'est sur le front de la tour *Judiciaria*, et à côté d'une main ouverte, que se trouve la clef symbolique encore inexpliquée dont le plan de l'abbatiale de Batalha présente une copie (fig. 645). A l'intérieur, le tympan de la porte de la Justice, comme celui de la porte du Vin, est décoré d'une marqueterie de faïences bleue et verte extrêmement harmonieuse, mêlée, comme en Perse, à des briques mates.



Fig. 424. — Alhambra. — Patio de los Leones (cour des Lions). *(Cliché Lacoste.)*

Bien que Pedro Machuca, choisi par Charles-Quint pour ériger un palais italien sur le plateau de l'Alhambra, ait fait une large brèche dans l'œuvre de Mohammed V, elle a moins souffert que celle de son prédécesseur. Le patio de los Arrayanes et le *patio de los Leones* (cour des Lions), avec les salles des Abencerrajes au Sud, de *la Justicia* ou de *los Reyes* à l'Est, et de *las dos Hermanas* (des deux Sœurs) au Nord, furent heureusement respectés.



Fig. 425. — Alhambra. Patio de los Leones. *(Cliché Lacoste.)*

La cour des Lions (fig. 422 à 425) est entourée de portiques aux tympans ciselés à jour, aux fines colonnettes couronnées de chapiteaux qu'enveloppent des rubans pliés d'une exquise délicatesse. Au centre, s'élève la fontaine dont les lions étranges

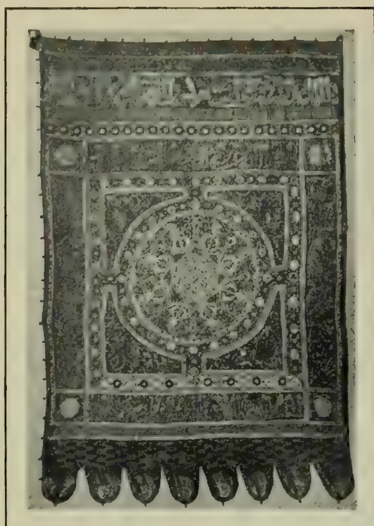


Fig. 426. — Étendard almohade. *(Couvent de las Huelgas, Burgos.)* *(Cliché Lacoste.)*

et raides rappellent les aquamaniles en forme d'animaux (fig. 210). Dans les salles, on admire les boiseries des portes, les lambris en marqueteries de faïences (*alicatados*) de composition géométrique, les stucs ciselés qui tapissent les murs (fig. 423), les voûtes à stalactites dont on ne saurait trop vanter l'élégance. Toute l'œuvre de Mohammed V est d'ailleurs à signaler, mais en particulier la salle de las dos Hermanas, qui est peut-être la suprême expression de l'art more-andalous, et les trois coupoles de la salle de la Justicia tapissées de cuir et décorées de peintures.

La polychromie des stucs ciselés et des stalactites comporte le rouge-cinabre, le bleu, le blanc et l'or, couleurs et métal auxquels s'ajoutent, d'une manière discrète, le brun et le noir. C'est la gamme peinte — plus vive en Occident, plus tranquille, plus laineuse en Orient — qui règne d'une manière indiscontinue dans les édifices musulmans depuis les Indes jusqu'en Espagne (*sup.*, p. 22, 27, 143). On l'a signalée dès 1050, à la *kalaa* des Beni Hammad (*sup.*, p. 206 ; fig. 9). Quant à la coloration des lambris émaillés, elle est celle de la faïence persane au XIVe s., lorsque l'ocre jaune et le brun furent ajoutés aux bleus et au blanc.

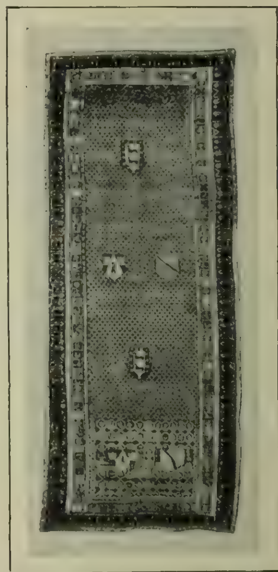


Fig. 427. — Tapis aux armes de Marina de Ayala et de Fadrique Enriquez (1473). *(Spanish Art Galleries, Londres.)* *(Cliché The London Electrotype Agency.)*

Dès le début du khalifat, les musulmans avaient représenté des êtres vivants sur les ivoires, les cuivres, les tissus, les manuscrits (fig. 201, 203, 207, 210, 211, 213). L'on sait aussi qu'ils avaient prodigué les statues dans le palais de Médinet ez Zahrâ, voisin de Cordoue. Enfin, après leur con-

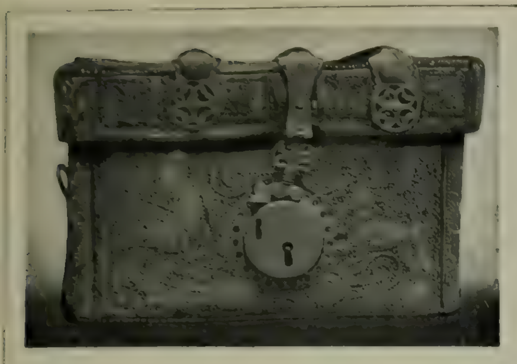


Fig. 428. — Coffre en cuir brodé.
(Cliché de l'auteur.)

tact avec les chrétiens, ils enluminèrent des livres de piété et peignirent et sculptèrent des christs, des vierges et des saints (*sup.*, p. 86, 92, 93, 161, 194). Rien ne s'oppose donc à ce qu'ils aient peint les fameuses coupoles de la salle de la Justicia. Il y a d'autant plus de raison de les attribuer à des artistes musulmans ou mozarabes que les sujets représentés — une délibération du divan et une légende d'amour — diffèrent comme style des œuvres contemporaines des écoles espagnoles ou italiennes. S'il persistait quelques doutes, ils seraient dissipés par la publication des curieuses peintures murales de Koseïr Amra (fig. 80, 81) et, mieux encore, par la découverte à l'Alhambra même, dans la tour des Dames, de fresques incontestablement musulmanes, — cortèges militaires, scènes de chasse, — que cachait un enduit de plâtre.

Arts mineurs. — Les arts mineurs sont représentés dans l'Espagne musulmane par des faïences, des verres émaillés, des bijoux, des monnaies, des tissus, des broderies, des cuivres ouvrés, des fers ciselés et des armes.

Il a été parlé des faïences décoratives à propos de l'Alcazar de Séville et de l'Alhambra et des faïences peintes ou à reflets métalliques employées aux usages domestiques à propos des arts *mudéjars* (*sup.*, p. 207).



Fig. 429. — Lampe. — Cuivre découpé.
(Musée Arch. de Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

Les verres émaillés et, parmi les plus beaux, les lampes de mosquées, ne se distinguent pas de ceux des autres pays musulmans. Il existe quelques bijoux (Musée archéologique de Madrid) et



Fig. 430. — Pommeau de l'épée de Boabdil. (*Au Marquis de Villaseca.*) (*Cliché Lacoste.*)

des monnaies sans caractères particuliers.

Parmi les tissus fabriqués en Espagne dans les ateliers musulmans (*comp. sup.*, p. 93, 101, 135), on peut citer, à titre d'exemple, l'ornement de Bernard de Lacalle évêque de Bayonne (1188-1213), avec une inscription en caractères coufiques bleus sur fond d'or et des arabesques jaunes (Paris, M. de Cluny), de nombreux damas (*diaspres*) du musée de Vich ou des collections Guiu et Pascó de Barcelone, les belles chapes de la cathédrale de Lérida (XIIIe s.) et de merveilleux tapis *mudéjars*, où les inscriptions coufiques des bordures s'allient aux écus de Castille et de Léon et dont certains furent tissés pour les parents des Rois Catholiques (fig. 427). Au nombre des broderies, se placent en première ligne l'étendard (fig. 426) qui fut pris sur les Almohades à la bataille de las Navas de Tolosa (16 juillet 1212) et les vêtements de Boabdil (fin du XVe s.). La bannière est brodée en bleu, rouge, blanc et or. A ne considérer même que la gamme polychrome, elle serait un document précieux à ranger entre les peintures qu'ont fournies les palais africains des Hammadides (*sup.*, p. 206, 214; fig. 9) et les palais espagnols des Nassérides. Les éloges que méritent les broderies sur étoffe sont dus aux broderies sur cuir (fig. 428).



Fig. 431. — Fourreau de l'épée de Boabdil. (*Cliché Lacoste.*)

Les cuivres ouvrés appartiennent, en général, à la classe des animaux-aquamaniles (fig. 210) et sont le plus souvent damasquinés. On fabriquait aussi en Espagne des cuivres découpés, tels que la lampe en double cône (fig. 429), au nom de Mohammed III (1302-1309), le constructeur de la mosquée de l'Alham-

bra, et datée de l'an 705 de l'hégire (1305 de J.-C.), des astrolabes et des instruments cabalistiques pour sorciers.



Fig. 432. — Casque de Boabdil. (Armeria Real de Madrid.) (Cliché Lacoste.)

Cette maîtrise en l'art de travailler les métaux se constate également dans les bijoux et dans les armes. Des damasquinures, des ciselures sur or massif délicates et habiles, des émaux translucides beaux et purs, des ivoires sculptés les décorent. Les armes furent fabriquées à Murcie, Séville, Grenade et Tolède. Celles que possèdent l'Armeria Real et le Musée archéologique de Madrid, le cabinet des médailles de Paris (collection du duc de Luynes), le marquis de Villaseca et le marquis de Campotejar proviennent de Grenade, où elles furent prises après l'entrée des Rois Catholiques. Presque toutes sont réputées avoir appartenu à Boabdil. En vérité, à part l'épée ordinaire, l'épée à deux mains et la dague qui furent attribuées à l'ancêtre du marquis de Villaseca en 1482, après la bataille de Lucena où il fit Boabdil prisonnier, il s'agit d'armes princières plutôt que d'armes royales. Le pommeau et les ornements du fourreau de l'épée de Boabdil (fig. 430, 431) sont en or rehaussé d'émaux bleu, blanc et rouge. La poignée est d'ivoire sculpté ; une inscription coufique la décore : *Dieu veuille que vous atteigniez votre but en sauvegardant votre vie.* Le pommeau de l'épée à deux mains est en acier inscrusté d'ivoire, avec la devise des rois de Grenade : *Dieu seul est vainqueur.* Celui de la dague est également en acier orné d'ivoire sculpté. Le fourreau, en velours cramoisi brodé d'or, est décoré de lames d'argent incrustées d'émaux verts.

Le casque de l'Armeria Real (fig. 432) ressemble aux casques usités en Europe, mais il ne comporte pas de visière, et le cimier se réduit à un demi-boudin. Il devait être entouré d'un filet de maille comme les casques turcs et persans. Les pavois oblongs, en demi-cercle à la partie supérieure, usités chez les musulmans, ne leur appartiennent pas en propre. Si l'on s'en rapporte aux spéci-

mens que l'on possède, ils étaient en bois recouverts de cuir et de plaques de métal, souvent d'un admirable travail. Il existe aussi des boucliers ronds avec, au centre, un ombon ou une pointe en saillie.

BIBLIOGRAPHIE. — ESPAGNE, GOTHIQUE. — Amado de los Rios, *Monumentos arquitectónicos de España.* — Bertaux, *Histoire de l'Art publié sous la Direction de M. André Michel* (en cours de publ. en 1909). — *Boletin de la Soc. esp. de Excursiones*, Madrid, 30 Ballesta. — Caveda, *Geschichte der Baukunst in Spanien*, Stuttgart, 1858. — Davilliers, *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne*, Paris, 1879. — Raphael Domenech, *Apéndices del Apolo español*, Madrid, 1906. — Durrieu, *Le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut*, Paris, 1996; *La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*, Paris, 1904 ; *Manuscrits espagnols* (*Bibl. de l'Ecole de Chartres*, t. LIV, 1893). — Enlart, *Origines de l'Arch. gothique en Espagne* (*Bull. du com. des trav. hist.*, 1894). — José Gestoso y Pérez, *Hist. de los Barros vidriados Sevillanos*, Séville, 1894 ; *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el Siglo XIII al XVIII*, Séville, 1899. — Gurlitt et Junghandel, *Die Baukunst der Spanier*, Dresde, 1899. — B. Haendike, *Studien zur Geschichte der spanischen Plastik*, Strasbourg, 1900. — V. Lampérez, *Historia de la Arquitectura Cristiana*, Barcelone, 1904 ; *Historia de la Arquitectura Cristiana española en la Edad Media* (Madrid, 1908). — Mélida, *Lecciones dadas en la Escuela de Estudios superiores*, 1904-1905 ; *Catálogo del Museo Arqueólogico Nacional* (*Museo Español de Antigüedades*). — Passavant y Boutelou, *El Arte cristiano en España.* — Puig y Cadafalch y Miret y Sans, *El Palau de la Diputació general de Catalunya* (Annari, 1909-1910). (*Institut d'Estudis Catalans*). — Salomon Reinach, *Apollo*, Paris, 1907. — *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos.* — Ricardo Velásquez, *Historia de la Arquitectura en la Edad Media* (*Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 1896, 1897). — Sampere y Miquel, *Los Cuatrocentistas catalanes*, Barcelone, 1906. — Enrique Serrano Fatigati, *Portadas artisticas de Monumentos españoles*, Madrid (sans date, vers 1907). — D. M. Serrano y Ortega, *Jesus del Gran Poder. Etude sur Montañes*, Séville, 1898. — G. Street, *Some acunt of gothic Architecture in Spain*, Londres, 1865. — Elias Tormo y Monsó, *La Pintura aragonesa cuatrocentista, Gerardo Starnina en España* (*Boletín de la Soc. esp. de Excursiones*, Madrid, 1909-1910). — Uhde, *Baudenkm. in Spanien und Portugal*, Berlin, 1889. — G. Villaamil, *España artística*, etc., Paris, 1842.





FIG. 438. — LÉON. — PALAIS DE DON JUAN QUIÑONES Y GUZMANES.
(Cliché Lacoste.)

CHAPITRE VI

RENAISSANCE

PÉRIODE PLATÉRESQUE. — ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — ARCHITECTURE CIVILE : ARCHITECTURE PLATÉRESQUE EN FLANDRE, EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE. — SCULPTURE ; INFLUENCES ITALIENNES. — PEINTURE.

SIÈCLE D'OR. — ARCHITECTURE RELIGIEUSE ; L'ESCORIAL ET LE SÉMINAIRE DE SALAMANQUE. — ARCHITECTURE CIVILE : HOTELS DE VILLE. — SCULPTURE NATIONALE POLYCHROME ; ÉCOLE DE VALLADOLID ; ÉCOLES DE SÉVILLE ET DE GRENADE. — PEINTURE ; GRANDS MAITRES DE L'ÉCOLE DE SÉVILLE. — ARTS MINEURS ; FERS ET BRONZES ; MENUISERIE ; ORFÈVRERIE ; FAIENCE ; VITRAUX.

APRÈS la mort de Calixte III (1458), un orfèvre catalan de grand renom, Pedro Diéz, que le pape avait appelé à Rome, retourna en Espagne et vint se fixer à Tolède. Il entra sur les chantiers de la cathédrale et y prit un tel ascendant que Enrique de Egas, fils du maître-majeur de l'œuvre, en subit les effets. Bien que élevé par son père dans les pures traditions du gothique flamand, il n'en construisit pas moins à Valladolid le collège de Santa Cruz (1480-1492), où se décèle l'influence de la Renais-

sance italienne. Voici donc un orfèvre, un *platero*, lié à l'évolution de l'architecture ogivale. De là le nom de *plateresco* attribué en Espagne au style élégant et spécial qui répond aux règnes de Jeanne la Folle et de Charles-Quint (1504-1558).



Fig. 434. — Valladolid. Portail de San Pablo. (Cliché Lacoste.)

La transformation fut très lente. Si elle se manifeste à Valladolid dans la façade de San Pablo (fig. 434), à Ségovie dans le portail de l'église conventuelle de Santa Cruz (fig. 435), à Baeza dans le séminaire archiépiscopal, les grandes cathédrales projetées au début du XVIe s. appartiennent à la famille architectonique de leurs aînées. La longue survie du gothique s'explique par la résistance que le caractère espagnol a toujours offerte aux innovations (*sup.*, p. 82, 126, 127, 142, 149). Elle tient aussi à la beauté des constructions ogivales et à leur appropriation au sentiment chrétien. La France, elle-même, au XVIe s., élève peu d'églises dans le style de la Renaissance. Saint-Maclou à Rouen, Saint-Gervais à Paris sont gothiques. Saint-Michel à Dijon, Saint-Eustache à Paris présentent bien un décor emprunté aux ordres classiques, mais les voûtes sont à nervures ramifiées, et leur équilibre est obtenu à l'aide d'arcs-boutants.



Fig. 435. — Ségovie. — Portail de Santa Cruz. (Cliché Lacoste.)

Durant la période de transition, l'Espagne eut la bonne fortune de posséder de grands architectes, quelques-uns étrangers, flamands principalement, la plupart nationaux. Certains sont déjà connus ; le nom des autres est attaché aux édifices qui vont être décrits.



Fig. 436. — Juan Gil de Hontañon.
Cathédrale de Salamanque.
(Transept et crucero.)
(Cliché Lacoste.)

La cathédrale neuve de Salamanque fut commencée en 1513. Les plans en avaient été dressés, en 1510, par Anton Egas et Alonso Rodriguez. Juan Gil de Hontañon fut choisi pour maître-majeur et Juan Campero pour appareilleur. Dès 1558, les trois nefs et le transept étaient achevés. En 1585, les fonds se trouvant épuisés, les chantiers furent fermés. On reprit les travaux en 1589 ; mais, auparavant, le chapitre provoqua une consultation. Les architectes appelés, y compris l'architecte de l'Escorial, Juan de Herrera, opinèrent pour que l'église fût continuée en style gothique. La cathédrale, qui écrase la ville sous sa masse puissante (105 m. sur 50), a trois nefs et cinq travées, un transept noyé, un déambulatoire, des chapelles prises dans les contreforts et une haute lanterne à la croisée de la nef et du transept (fig. 436). Les voûtes nervées présentent une modification très élégante de la voûte angevine, qui, transportée en Angleterre par les Plantagenets, y fut diversifiée au point de devenir caractéristique de son architecture dès le milieu du XIVe s. (Cath. de Lichfield, chap. de la Vierge à Ely, etc.). Il est à penser que l'Espagne et le Portugal, où la ramification des nervures fut au contraire d'un emploi discret, l'empruntèrent à la France vers l'époque de Louis XI (1461-1483).



Fig. 437. — Juan et Rodrigo Gil de Hontañon. — Cathédrale de Ségovie.
(Cliché de l'auteur.)

La vieille cathédrale de Ségovie avait été détruite par les *comuneros* en 1520. Quand il s'agit



FIG. 438. — SÉGOVIE. CATHÉDRALE. CLOÎTRE.
(Cliché de l'auteur.)

de la reconstruire, le chapitre prit pour architectes Juan Gil de Hontañon et son fils Rodrigo Gil, qui venaient d'achever les projets de la cathédrale neuve de Salamanque. Les travaux entrepris en 1522 furent terminés vers 1580 (fig. 437). Le grand intérêt que présente la cathédrale ne réside ni dans son plan, ni dans ses dispositions où l'on retrouve ceux de la cathédrale de Salamanque ; il tient à sa date et à la rapidité de l'exécution, qui ne permit pas de modifier le projet. Aussi bien, est-elle comme le sceau de l'art gothique en Espagne. Le cloître de l'ancienne cathédrale fut remonté pierre par pierre dans la nouvelle (fig. 438).

Dans le domaine religieux, la première manifestation d'un style franchement nouveau se produisit à la cathédrale de Grenade, Santa Maria de la Encarnación. Le projet de Enrique de Egas fut dressé en 1520, et l'édifice commencé le 25 Mars 1523. L'architecte qui, à Valladolid, avait construit le collège de Santa Cruz dans le style platéresque n'osa pas l'employer ici. Il désirait harmoniser la cathédrale avec la chapelle royale déjà bâtie. Puis il avait été nommé maître-majeur de la cathédrale de Tolède dès 1494, et il devait ressentir pour elle une légitime admiration. Les constructeurs chrétiens et musulmans usaient encore à cette époque de formules géométriques



FIG. 439. — ENRIQUE DE EGAS ET DIEGO DE SILOÉ. — CATHÉDRALE DE GRENADE. COLLATÉRAUX.
(Cliché Lacoste.)



Fig. 440. — Jaen. — Cathédrale. Crucero et abside. (Cliché Lacoste.)

rythmées pour mettre un projet en proportion. Le thème géométrique de la cathédrale de Tolède, dû à Pedro Perez (*v.* Petrus Petri, *sup.*, p. 144), adopté par les Hontañon et qu'avait traduit en épure un architecte de Salamanque, Simon Garcia, de qui nous le tenons, se développe dans le carré construit sur la longueur totale de l'église comme côté. Ce fut naturellement à ce thème que se rallia Enrique de Egas. Il se borna seulement à porter de trois à cinq le nombre des nefs. En 1525, le chapitre, qui désapprouvait l'emploi du style gothique et que mécontentaient les longues absences de l'architecte, lui donna pour successeur Diego, fils de Gil de Siloé. Le plan ne pouvait plus être modifié — les changements ne portèrent que sur les dispositions de la chapelle axiale du déambulatoire — mais, la construction fut continuée dans le style sévère de la Renaissance pseudo-classique (fig. 439). Les grâces du platéresque avaient même été condamnées.

Les chapitres de Malaga et de Jaen suivirent l'exemple donné par Grenade et, à leur tour, adoptèrent dans la reconstruction de leurs cathédrales respectives le style pseudo-classique, dit *gréco-romain* (fig. 440).

L'architecture religieuse ne s'attarda pas, on vient de le voir, au stage platéresque et passa généralement du gothique au *gréco-romain* somptueux inauguré à Grenade. A titre d'exception, on notera la délicieuse chapelle de l'Obispo à Madrid, l'église conventuelle de Santo Tomas d'Avila (1482-1493), le



Fig. 441. — Saragosse. Portail de Santa Engracia. (Cliché de l'auteur.)

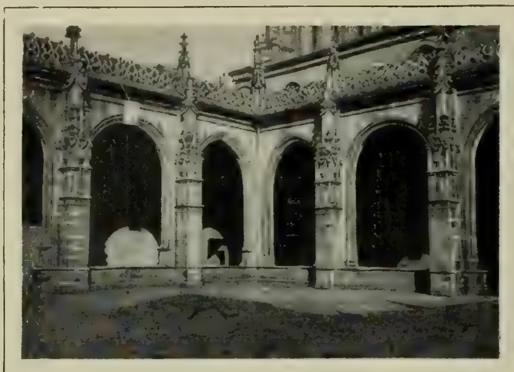


Fig. 442. — Santiago. — Cathédrale. Cloître.
(*Cliché de l'auteur.*)

chœur et l'abside platéresques de la cathédrale de Cordoue, le portail de Santa Engracia de Saragosse (fig. 441), celui de Santa Maria Mayor de Calatayud (1528), le porche de la cathédrale d'Astorga (fig. 443), San Esteban de Salamanque commencé en 1524 sur les plans de Juan de Alava et, du même architecte, le magnifique cloître de la cathédrale de Santiago (fig. 442), le plus grand de l'Espagne, — 39 m. de côté, — dont la construction dura près de soixante ans (1521-1580). Enfin, il faut également classer dans le platéresque les dômes de la Seo de Saragosse et de la cathédrale de Burgos (fig. 298, 297). Il s'agit de la décoration, car la suspension sur trompes et le tracé étoilé des nervures ne seraient pas de style persan plus pur, si les coupoles avaient été construites à Ispahan ou à Bidjapour pour le tombeau de Mahmoud. En vérité, le platéresque ne se généralisa que dans les édifices civils où il régna pour la gloire de l'Espagne. Sa vie fut courte ; du moins, il ne connut pas la décadence. Il périt de mort violente, condamné par Philippe II, qui voulait une architecture conforme à ses sombres pensées.

Architecture civile. — D'une manière générale, les caractéristiques du platéresque sont les courbes et contre-courbes brisées et les accolades introduites par les architectes musulmans, l'anse de panier et la plate-bande qui accusent une réaction violente contre les voussures surhaussées de la période ogivale, puis les fûts de colonne



Fig. 443. — Astorga. — Porche de la cathédrale.
(*Cliché de l'auteur.*)

tournés en balustre, cannelés et *salomoniques* (torses), tantôt lisses, tantôt ornés de sculptures, les médaillons androcéphales et les balustrades ajourées. Ce dernier motif rappelle les couronnements *crételés* des combles gothiques ou, mieux encore, la traduction ornementale des cours de merlons qu'offrent certains édifices musulmans, tels que les tombeaux de la nécropole de Kaït Bey (Le Caire, milieu du XVe s.). Ce sont aussi les arcades de tout style, les tourelles (*torrejónes*) et les grands écus héraldiques des anciennes demeures seigneuriales, les fenêtres d'angle et les belles grilles scellées devant les baies des étages inférieurs qui donnent une saveur si caractéristique aux façades platéresques. Comme le style présente des variétés locales très accusées, les monuments vont être groupées par province et par ville.



Fig. 444. — Mahomat de Segovia. — Casa del Cordón. (Burgos, plaza de la Libertad.) *(Cliché de l'auteur.)*

Santiago. — L'hôpital *de los Reyes* fut construit sur l'ordre d'Isabelle la Catholique par Enrique de Egas (début du XVIe s.). Sa belle porte, ses élégantes galeries, ses jolis cloîtres prouvent la souplesse de ces artistes qui alliaient avec une grâce sans égale le style gothique à celui de la Renaissance (*sup.*, p. 219).

Burgos. — La vieille capitale de la Castille offre de magnifiques exemples d'édifices platéresques. Le plus ancien, la *casa del Cordón*, est l'œuvre d'un architecte musulman, Mahomat de Segovia. Il fut construit par doña Mencia de Mendoza, en même temps que la



Fig. 445. — Burgos. Porte armoriée. *(Cliché de l'auteur.)*



Fig. 446. — Burgos. — Casa de Miranda. Patio.
(*Cliché de l'auteur.*)

chapelle du Condestable (fig. 286, chapelle axiale du déambulatoire), pendant que son mari, don Pedro Hernandez de Velasco, connétable de Castille, guerroyait contre les Mores de Grenade. Le palais doit son nom à la corde (*cordón*) des franciscains qui encadre l'énorme plate-bande de la porte centrale (fig. 444).

Aux numéros 27 et 57 de la rue Fernan González correspondent deux maisons, dont l'une (n° 27) est connue sous le nom de la *casa de los Cubos* (maison des Tours rondes). Les portes et les fenêtres, où les chimères, les dragons et les grotesques se jouent parmi des fleurs et des rinceaux, la corniche, les pilastres, les colonnes en balustres, les écus posés de biais sont d'un art élégant et d'un goût parfait (fig. 445).



Fig. 447. — Avila. — Maison dite de María la Brava.
(*Cliché de l'auteur.*)

Dans le *barrio* (quartier) de la Vega, il existe une demeure d'un caractère charmant, désignée sous le nom de *casa de Miranda* (fig. 446). La porte extérieure, la fenêtre qui la surmonte, le *patio*, la porte intérieure et l'escalier encore debout laissent deviner ce qu'était, au XVI[e] s., la demeure d'un riche gentilhomme. L'ornementation extérieure rappelle celle des maisons de la rue Fernan González. Toutefois, le style en est moins capricieux. Les écus se sont redressés ; aux tympans apparaissent les têtes en médaillons qui vont s'introduire dans la décoration architectonique.

Salamanque. — Parmi les anciennes demeures seigneuriales, trois

remontent à la fin du XVe s. L'une d'elles, où habita sainte Thérèse, offre dans l'arceau de la porte les immenses claveaux caractéristiques de l'architecture civile (*sup.*, p. 151) ; la seconde, dite, sans preuve, de Maria la Brava, presente le même appareil (fig. 447). Elle est surmontée d'un encadrement délicat orné de boules incrustées dans la gorge et de trois écus dont l'un, au centre, est compris dans une litre fleurie. Du troisième palais, il ne reste que la tour du *Clavero*. Assise sur une base carrée, elle devient octogonale dans la partie haute suivant une formule empruntée aux Mores. Elle fut élevée, en 1480, pour Francisco de Sotomayor, *clavero* (trésorier) de l'ordre d'Alcantara.



Fig. 448. — Salamanque. Palais Monterey. *(Cliché de l'auteur.)*

Le célèbre palais du comte de Monterey, vice-roi de Mexico, réalise le type des grandes demeures seigneuriales du XVIe s., comme la casa de Miranda est le modèle des belles et riches maisons. S'il eût été terminé (un côté seul fut achevé), le palais eût été carré et eût comporté huit *torrejónes* : quatre aux angles, quatre au milieu des façades. Les longues murailles aveugles ou, pour mieux dire, les courtines, la galerie supérieure, dernière expression du chemin de ronde casematé, la balustrade découpée où survivent les merlons, ainsi que les écus héraldiques accrochés aux saillants des tours sont héritées du vieux château féodal.



Fig. 449. — Salamanque. — Casa de las Conchas. Patio. *(Cliché Lacoste.)*

La *casa de las Conchas*, qui tire son nom des coquilles de Santiago répandues à profusion sur la façade, fut construite au début du



Fig. 450. — Salamanque. Casa de las Conchas. (Cliché de l'auteur.)

XVIe s., bien que la riche décoration de la porte, des fenêtres, des balcons et des ciselures des grilles placées devant les ouvertures voisines du sol appartiennent plutôt au XVe s. finissant (fig. 450). A l'intérieur, l'attention est attirée par un bel escalier couvert d'un plafond en bois peint, de style *mudéjar*, et par un *patio* aux voussures en courbes et contre-courbes brisées, et aux balcons en pierre ajourée (fig. 449). Ces voussures, anciennes dans l'architecture seldjoucide de Konieh et dont abusera l'architecture portugaise manouéline, se retrouvent dans le *patio* de l'Université (fig. 451), qui est elle-même un très beau spécimen du style platéresque (fig. 452, 453).

La *casa de la Sal* se signale, au dehors, par les arcades du rez-de-chaussée et ses belles fenêtres. A l'intérieur, d'immenses consoles triangulaires, décorées, sur l'hypoténuse, de deux étages de monstres, rappellent le style vigoureux de l'atelier de Michel-Ange (fig. 455).



Fig. 451. — Salamanque. — Université. Patio. (Cliché Lacoste.)

C'est à Pedro Ibarra comme architecte, et à Berruguete comme sculpteur, (*inf.*, p. 439 à 441) que s'adressa Alonso Fonseca II, archevêque de Tolède. quand il fit construire à Salamanque le beau collège de Santiago Apostol. Le cloître, qui en est la partie la plus intéressante, consiste en deux étages d'arcades sur pilastres et colonnes d'une admirable pureté de style (fig. 454). On sent régner dans tout l'ensemble comme un souvenir des œuvres de Bramante et, en particulier, du cloître de Sainte-Marie de la Paix.

Valladolid. — Le collège de San Gregorio rentre dans la catégorie des édifices proto-manouélins (fig. 456). On est d'autant plus autorisé à l'y mettre que, d'après Cean Bermudez, l'architecte, Macias Carpintero, se serait coupé la gorge en Juillet 1490, alors que les travaux n'étaient pas terminés. On a la preuve par la date attribuée à cet événement, fût-il controuvé, que l'édifice avait été entrepris avant la première manifestation du platéresque portugais (*inf.*, p. 339 à 343).



FIG. 452. — SALAMANQUE. — UNIVERSITÉ. FENÊTRES INTÉRIEURES. (*Cliché Lacoste.*)

Le palais où Philippe II vit le jour est une construction massive, sans intérêt, n'était la célébrité qu'il doit à cette naissance et n'était aussi l'unique mais fort gracieuse fenêtre d'angle ouverte dans ses murs aveugles.

Léon. — Le monastère de San Marcos, rebâti entre 1514 et 1549 par Juan de Badajoz, est un édifice quadrangulaire fermé sur un côté par l'église conventuelle (fig. 584). La façade surchargée de médaillons, de sculptures ornementales, de moulures et de voussures variées, présente au-dessus de la porte centrale un arc nettement outrepassé. C'est peut-être la dernière manifestation occidentale de cette courbe. Bien différente de la façade, la sacristie (fig. 458) est un morceau délicieux où l'architecte a développé, en le rajeunissant, le thème de la chapelle de l'Obispo (*sup.*, p. 223).



FIG. 453. — SALAMANQUE. PORTE DE L'UNIVERSITÉ. (*Cliché de l'auteur.*)

Pendant qu'il construisait San



Fig. 454. — Pedro Ibarra. — Patio du collège Santiago Apostol (Salamanque). *(Cliché de l'auteur.)*

Marcos, Juan de Badajoz fut chargé de restaurer le cloître de la cathédrale (fig. 457). L'on ne saurait trop louer le talent qu'il déploya pour harmoniser avec un monument gothique les réfections de style platéresque.

A la période finissante de cette même architecture, se rattache le palais bâti en 1560 pour don Juan Queñones y Guzmanes et situé à l'angle de la place San Marcelo (fig. 433, 459). Il est établi sur plan rectangulaire avec *patio* central, *torrejónes* aux angles et galerie en attique sur la face qui longe la place. La tendance à multiplier les fenêtres extérieures s'affirme. Mais que l'on ne s'y trompe pas : ici, comme dans les palais italiens du XVe s., les baies en façade devaient répondre, celles du rez-de-chaussée aux logements des officiers de service, et celles de l'étage supérieur à celui des domestiques, tandis que les appartements du premier étage, réservés à l'habitation du maître, conservaient leurs jours sur la cour intérieure.

Zamora. — La ville, qui est riche en monuments religieux, ne possède que deux palais intéressants. Ils remontent au début du XVIe s. L'un, très simple, ressemble à la *casa del Cordón* de Burgos (fig. 444). Le second, sur la place de los Momos, a plutôt des analogies avec les vieux palais de Salamanque. Par la décoration de la porte, il rappelle la demeure de María la Brava (fig. 447); par celle des fenêtres, il est comparable à la casa de las Conchas (fig. 450).



Fig. 455. — Salamanque. — Casa de la Sal. Consoles du patio. *(Cliché Lacoste.)*

Avila. — La cité de sainte Thérèse est riche en demeures sombres, austères, aux murailles nues et aveugles. L'architecte n'aurait guère à y glaner, n'étaient les beaux cloîtres du monastère de Santo Tomás.



Fig. 456. — Valladolid. Collège San Gregorio. (*Cliché de l'auteur.*)

Ségovie. — Le style platéresque est représenté par deux maisons historiques : la *casa de los Picos* (maison des Pointes), où le corrégidor élisait domicile en temps de guerre et où le Conseil de Ville se réunissait pour accueillir les rois quand ils entraient à Ségovie (fig. 460), et la maison de l'illustre *comunero*, Juan Bravo, décapité le 24 Avril 1521 (fig. 461). Avec sa galerie en attique, ses arcs en accolade très surbaissés, sa porte aux lourds claveaux, son écu armorié, celle-ci est un modèle parfait de ces demeures aveugles (*comp.*, fig. 447, 460) d'où l'on n'osait regarder la rue que du haut des galeries supérieures.

Tolède. — Comme le collège majeur de Santa Cruz à Valladolid et le collège de Santiago à Salamanque — d'une date postérieure — l'hospice de Santa Cruz fut fondé par le cardinal de Mendoza. Il affecte la forme d'un carré circonscrit à une croix de Malte. Dans la disposition primitive, les quatre branches formaient autant de nefs à la croisée desquelles s'élevait l'autel. Le morceau le plus caractéristique, au point de vue du style, est le portail en marbre et en *piedra blanca de la Rosa* (fig. 462). L'architecture, la modénature, les ornements sont italiens, tandis que l'ébrasement



Fig. 457. — Juan de Badajoz. — Cloître de la cathédrale de Léon. (*Cliché de l'auteur.*)



Fig. 458. — Juan de Badajoz. Sacristie de San Marcos. (*Léon*.) (*Cliché de l'auteur.*)

et l'archivolte sont ornés de statuettes disposées à la manière gothique. Il en est de même de la crête découpée, attachée au second membre de l'archivolte.

Saragosse. — L'architecture platéresque y revêt un caractère spécial dû à la longue faveur dont y jouirent les arts *mudéjars* et à l'usage général de la brique. Les corniches en grande saillie, que l'on ne saurait bâtir en petits matériaux, sont remplacées ici par des avant-toits très accusés. Ceux du palais du comte d'Argillo (fig. 463), du palais de Luna et de la *Lonja* (Bourse du Commerce), sont de véritables œuvres d'art, où l'on reconnaît à la fois le style des palais florentins dus à Brunellesco et aussi le sceau des charpentiers musulmans.



Fig. 459. — Léon. Palais des Guzmanes. (Voir fig. 433.) Fenêtres d'angle. (*Cliché de l'auteur.*)

La *Lonja*, un excellent type des édifices en briques, est très simple d'aspect et ne comporte que de rares fenêtres et trois larges portes. Ces dernières donnent accès dans une salle grandiose dont les voûtes font souvenir de la dernière période gothique (fig. 465). Les nervures retombent sur deux rangées de colonnes ioniques et sont comprises, à leur naissance, dans une gaine ornée d'amours et d'écus héraldiques.

Une tout autre note est donnée par l'Aljaferia, que reconstruisit en partie Ferdinand le Catholique, et dont les plafonds de bois admirablement conservés sont *mudéjars* par le tracé, gothiques par l'inscription de la corniche et platéresques, si l'on s'en tient à la modénature et aux ornements sculptés et peints.

Valence. — L'*Audiencia* (1510) est lourde et massive comme

un donjon du Moyen Age. En revanche, l'intérieur est d'une grande richesse. Le *Salón dorado* ou salle des *Cortes*, notamment, semble détaché du palais des Doges (fig. 464). Le plafond à grands caissons ornés de clefs pendantes s'appuie sur une élégante galerie par l'intermédiaire d'une corniche et d'arcades groupées deux par deux en forme d'*ajimeces*. Les consoles qui soutiennent la galerie, la balustrade, les colonnettes, les arcs, la corniche, exécutés en bois comme les caissons, sont couverts comme eux d'excellentes sculptures de style italien. Au-dessous de la galerie, des fresques vernies représentent l'Assemblée des États et portent la date de 1592. Elles sont en majorité de Peralta et de Cristobal Zariñena. Celle qui est consacrée au *Bras Militar* et qui comprend quarante figures est signée des trois lettres F. R. F., qui répondent, croit-on, à : *Francisco Ribalta fecit.*



FIG. 460. — SÉGOVIE. CASA DE LOS PICOS. *(Cliché de l'auteur.)*

Séville. — L'*Ayuntamiento* (Hôtel de Ville), érigé d'après les plans de Diego de Riaño, maître-majeur de la cathédrale (1526-1564), est malheureusement inachevé. La façade sur la place de la Constitución (fig. 466) mérite d'être mise en parallèle avec les meilleures œuvres de la seconde Renaissance française (1534-1572). Comme Pierre Lescot, comme Jean Goujon, comme Philibert Delorme, Diego de Riaño recherche les partis symétriques, recourt aux ordres superposés, — couples de pilastres pseudo-ioniques au rez-de-chaussée et de colonnes corinthiennes au premier



FIG. 461. — SÉGOVIE. MAISON DE JUAN BRAVO. *(Cliché de l'auteur.)*

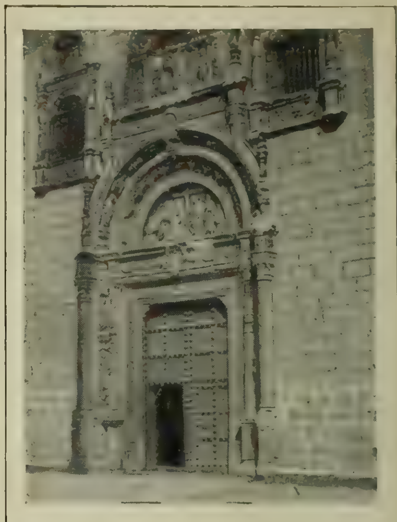


FIG. 462. — TOLÈDE. — HÔPITAL SANTA CRUZ.
(Cliché de l'auteur.)

étage, — adopte les stylobates élevés, profile des moulures en forte saillie.

Monuments divers. — Les belles œuvres de style platéresque sont si nombreuses qu'il a fallu se borner à celles qui en caractérisent le mieux les multiples aspects. Quelques autres méritent au moins une mention : à Barcelone, le palais des Comtes et l'escalier du palais Dalmases ; à Sigüenza, le palais des marquis de Arce ; au palais d'Alcalá de Henares, les fenêtres du rez-de-chaussée (fig. 467) ; à Estella, dans la Rua de San Pedro, plusieurs maisons qui s'échelonnent du XV[e] au XVI[e] s. ; à Ciudad Rodrigo, une curieuse porte d'angle (fig. 468) ; à Mérida, un temple romain accommodé en maison d'habitation vers le milieu du XVI[e] s. ; partout, des demeures armoriées portées sur arcades (fig. 469).

Les arts platéresques ne restèrent pas confinés en Espagne. Le Portugal les adopta dès la fin du XV[e] s. Charles-Quint les transporta dans ses domaines germaniques. On reconnaît leur influence aux châteaux de Schalburg et de Heidelberg. Ce que les écoles du Nord ajoutent, c'est le comble aux pentes raides où glisse la neige, c'est le pignon des vieilles habitations du Moyen Age. Avec le grand empereur, la Renaissance espagnole pénétra également dans les Flandres, où elle a laissé notamment les hôtels de ville de Leyde et d'Anvers et le palais de Malines.



FIG. 463. — SARAGOSSE. — PALAIS ARGILLO.

En France, l'influence



Fig. 464. — Valence. — Audiencia. Salon Dorado.
(Cliché Lévy.)

platéresque se fait sentir à Besançon, dans les décorations du palais de Granvelle et, dans l'architecture méridionale, depuis le Roussillon jusqu'au golfe de Gascogne. A Toulouse, par exemple, Aimery Cayla et les Picart entreprennent pour un marchand venu de Tolède, Juan de Bernuy, l'hôtel qui a conservé son nom (lycée actuel) et le projettent dans le style proto-manouélin ; mais Privat le termine, en 1533, dans le style platéresque de Burgos. La porte de la Dalbade exécutée vers 1537 par Michel Colin rappelle l'hospice de la Cruz de Tolède (fig. 462), tandis que l'hôtel Burnet et l'hôtel d'Assezat sont inspirés de l'architecture de Salamanque. Et pourtant l'hôtel d'Assezat est l'œuvre d'un élève de Michel-Ange, Nicolas Bachelier (1485-1570), qui fut l'une des grandes figures artistiques de la Renaissance. En dépit de son éducation, il avait subi le charme de l'architecture espagnole.



Fig. 465. — Saragosse. — Lonja.
(Cliché de l'auteur.)

Les demeures des grandes familles, au temps de Philippe II et de ses successeurs, abritent souvent aujourd'hui des ménages d'ouvriers, des ateliers, des entrepôts. L'on a percé des fenêtres nouvelles, fermé ou démoli les galeries supérieures, substitué des plafonds aux *artesonados*, multiplié les divisions, replâtré les murs. Il en résulte que les intérieurs fournissent peu de renseignements nouveaux. On reconnaît pourtant que le *patio* est toujours le centre et le point de départ de la division. En revanche, les esca-

liers à volée droite prennent des dimensions inusitées jusque-là. L'architecture civile n'emploie plus guère la voûte. Les *patios*, les cloîtres eux-mêmes reçoivent des planchers sur solives apparentes. Le luxe des *soffites* sculptés, peints et dorés, semble croître. Les pentures, les clous de portes, les grilles des fenêtres, les balcons, les fanaux en fer forgé et ciselé sont de véritables œuvres d'art. Les cuirs, les damas, les tapisseries, les faïences restent en faveur dans les riches demeures, où leur style s'harmonise avec celui de l'architecture.



Fig. 466. — Diego de Riaño. Hôtel de Ville. (Séville.) *(Cliché Lacoste.)*

Le tombeau de Martín Vásquez de Arce est un magnifique exemple des arts platéresques où la statuaire accuse d'une manière manifeste les tendances signalées dans le tombeau de Juan de Padilla (fig. 369). Comme le page d'Isabelle, le jeune héros a trouvé la mort dans un des nombreux engagements qui précédèrent la prise de Grenade. Il est représenté à demi étendu, un livre à la main, accoudé sur un faisceau de lauriers (fig. 470). Parmi les sculpteurs espagnols, le seul à qui l'on puisse attribuer ce tombeau, si l'on considère la date où il fut érigé, le beau style florentin de la figure et le caractère platéresque du décor, est le Valencien Damián Forment. Il fut parmi les premiers qui fréquentèrent les ateliers italiens. Toutefois, s'il s'inspira de Donatello pour les figures, il resta fidèle aux vieilles traditions nationales dans le tracé, l'architecture et la peinture de ses œuvres religieuses. Forment, qui se rattache aux écoles du Nord, puisque sa patrie artistique fut l'Aragon, a laissé



Fig. 467. — Alcalá de Henares. Fenêtre du palais. *(Cliché de l'auteur.)*



Fig. 468. — Ciudad Rodrigo.
Porte d'angle armoriée.
(Cliché de l'auteur.)

quatre retables, en outre de ceux de Barbastro et de Poblet auxquels il aurait collaboré. Chacun d'eux suffirait à illustrer son nom. Le premier en date, celui de Nuestra Señora del Pilar, à Saragosse, fut commencé en 1509, et terminé six ans plus tard. La composition est simple ; l'exécution, incomparable. Le retable de San Pablo, également à Saragosse, et celui de la célèbre abbaye de Monte Aragon, que l'on voit aujourd'hui dans la paroisse annexée à la cathédrale de Huesca, furent entrepris entre 1516 et 1520. Enfin, le 10 Septembre 1520, Forment commençait le retable de la cathédrale de Huesca, dont l'exécution devait absorber les treize dernières années de sa vie.

Ce fut un artiste de Burgos, d'origine française, qui, au milieu de sa carrière, se laissa le premier conquérir par l'Italie. Philippe de Bourgogne, connu en Espagne sous le nom de Felipe de Vigarni, fut choisi par le cardinal Cisneros pour tracer le retable de la cathédrale de Tolède (1501). Il ne s'était pas encore écarté des voies artistiques où ses maîtres l'avaient engagé ; aussi bien, est-ce dans le style gothique flamboyant et en bois de mélèze qu'il l'entreprend avec le concours de Peti Juan (un Français), d'Alfonso Sanchez, de Sebastian de Almonacid, de Diego Copin de Holanda et de dix-sept autres sculpteurs renommés. Le retable est partagé en cinq registres, et chacun d'eux en quatre compartiments où sont



Fig. 469. — Santiago.
Maisons sur arcades.
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 470. — DAMIÁN FORMENT. TOMBEAU DE MARTÍN VÁSQUEZ DE ARCE. *(Cathédrale de Sigüenza.)* *(Cliché de l'auteur.)*

représentés divers épisodes de la vie du Christ et de la Vierge. Il est surmonté d'un calvaire aux proportions énormes et comporte une infinité de niches, de consoles et de pinacles qui portent ou abritent un monde de prophètes et de saints.

Vers 1506, bientôt après l'achèvement de cette œuvre colossale, Philippe de Bourgogne exécutait les bas-reliefs en albâtre du *Tras-Sagrario*, adossés au maître-autel de la cathédrale de Burgos (fig. 471). L'évolution artistique de l'auteur y est déjà manifeste.

Le retable de la chapelle royale annexée à la cathédrale de Grenade, que Philippe de Bourgogne commença en 1520, comprend dans la prédelle quatre bas-reliefs curieux, relatifs à la reddition de la ville aux Rois Catholiques et au baptême de ses habitants, et, dans les registres supérieurs, quelques bonnes statues. Il fut conçu et traité dans le style de la Renaissance italienne, plusieurs années avant que Forment ne signât à Huesca le dernier chef-d'œuvre de l'art gothique. Ce détail suffirait à le rendre intéressant. Au pied du retable, on remarque les statues polychromes des Rois Catholiques (fig. 472), bien précieuses, aussi, parce qu'elles furent modelées au lendemain de leur mort et d'après leurs meilleurs portraits (fig. 395). Quand Navagiero visita la chapelle royale (1526), il les vit, en effet, à la place qu'elles occupent aujourd'hui.

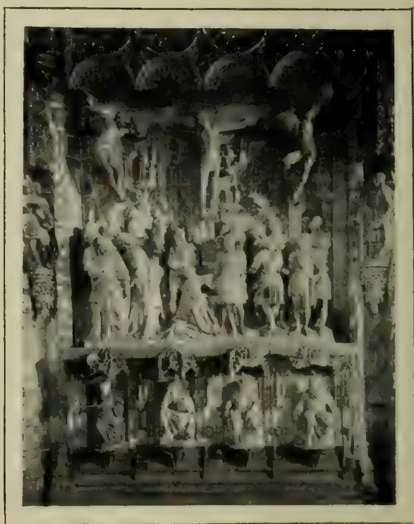


FIG. 471. — FELIPE DE VIGARNI. LE CRUCIFIEMENT. *(Cathédrale de Burgos.)* *(Cliché Lévy.)*



FIG. 472. — ISABELLE LA CATHOLIQUE.
(Chapelle royale de Grenade.)
(Cliché Garzon.)

Peu d'années avant l'époque où Philippe de Bourgogne entreprenait le retable de Grenade, un Catalan dont la cathédrale de Barcelone possède diverses œuvres, Bartolomé Ordóñez († 1520), se rendait à Gênes pour y tailler dans le marbre de Carrare le tombeau du cardinal Ximenes (cathédrale d'Alcalá de Henares), qu'avait projeté le Florentin Domenico Fancelli et que la mort l'avait empêché de finir. Bartolomé Ordóñez s'était si bien assimilé la manière du maître italien dont il avait exécuté le projet qu'il a été longtemps dépossédé de deux monuments funéraires très beaux, placés dans la chapelle royale de Grenade. Celui du côté de l'Évangile est commun à Ferdinand et Isabelle ; l'autre, à Philippe le Beau et Jeanne la Folle.

Le grand artiste qui sut le mieux concilier le génie espagnol et les enseignements puisés dans les ateliers de Florence ou de Rome fut Alonso Berruguete (Paredes de Nava, 1480-1561). Il était fils de Pedro Berruguete, peintre du roi, et reçut de lui ses premières leçons. Après qu'il eut perdu son père, il partit pour l'Italie (vers 1502), où il travailla auprès de Michel-Ange, de Bramante et de Raphaël. En 1520, il retournait dans sa patrie. La renommée l'y avait précédé.



FIG. 473. — ALONSO BERRUGUETE.
TOMBEAU DES COMTES DE SALINAS.
(Cathédrale de Palencia.)
(Cliché de l'auteur.)

Berruguete est habile à tailler le marbre ; il excelle aussi à sculpter et à peindre le bois. La ligne est correcte et pure ; le modelé, savant ; le style, noble et expressif. Tou-



Fig. 474. — A. Berruguete — Saint Sébastien. Retable de San Benito el Real. *(Musée de Valladolid.)* *(Cliché de l'auteur.)*

tefois, quand le maître s'abandonne à son tempérament, les figures longues, distinguées et toujours intéressantes trahissent dans leur attitude tourmentée et leur musculature saillante le grand disciple d'un grand artiste exagérant les qualités du maître. La polychromie, s'il en use, est simple et puissante. Il aborde les nus hardiment ; les chairs d'une belle tonalité s'opposent à des draperies où domine l'or bruni sans damas ni guillochis. En cela, Berruguete diffère de ses prédécesseurs qui se complaisaient à tailler des figures vêtues de riches tissus ouvragés.

Parmi les nombreux mausolées en marbre dus à Berruguete, la critique se plaît à citer celui du cardinal don Juan de Tavera (Tolède, hôp. *de Afuera*). Je lui préfère de beaucoup le tombeau du comte et de la comtesse de Salinas (fig. 473), qui a la correction, la richesse, la solennité et, à certains égards, le caractère païen du monument exécuté par Giovanni Merlino da Nola pour don Ramon de Cardona, vice-roi de Sicile, et pour sa femme doña Isabel (Egl. de Bellpuig).

Les sculptures sur bois (fig. 475) et, notamment, les stalles de la cathédrale de Tolède (1535), entreprises en collaboration avec Philippe de Bourgogne, fournissent déjà une idée plus exacte du talent de Berruguete que les tombeaux précités. Mais les œuvres qui accusent le mieux sa personnalité sont les statues et les groupes en bois polychromes, épaves échappées au naufrage où sombrèrent, vers le milieu du XIXe s., la majorité des retables dont il était l'auteur (fig. 474).



Fig. 475. — A. Berruguete. Stalle de chœur. *(Musée de Valladolid.)* *(Cliché Lacoste.)*

Le Saint-Sépulcre de San Jerónimo de Grenade fournit, lui aussi, une expression excellente du style de Berru-

guete (fig. 476). La critique en a fait jadis honneur au rival de Michel-Ange, à l'Italien Pedro Torrigiano, puis à Gaspar Becerra. L'examen attentif des personnages, la comparaison du style avec celui des statues authentiques du musée de Valladolid, l'ensemble comme les détails confirment une attribution que personne ne discute plus aujourd'hui. La composition rappelle celle des Saints-Sépulcres français, qui apparaissent pour la première fois en 1370 sur le parement d'autel de Charles V (M. du Louvre) et dont l'hôpital de Tonnerre possède une représentation sculptée qui date de 1453.



Fig. 476. — Berruguete. — Saint-Sépulcre.
(San Jerónimo, Grenade.)
(Cliché de l'auteur.)

San Jerónimo, que les monarques espagnols avaient affecté à la sépulture du Gran Capitán, Gonzalve de Cordoue (1443-1515), présente cette particularité d'avoir été construit et décoré par des artistes appartenant aux écoles du Nord. Son architecte, Diego de Siloé (*sup.*, p. 223), jouissait d'un renom de sculpteur que balançait seule sa réputation d'architecte. On lui commanda une *Vierge* — très belle — le retable du maître-autel et, sans doute aussi, les *statues orantes* de *Gonzalve* et de sa femme, *Maria Manrique, duchesse de Terranova y Sesa* (fig. 477). C'était un travail considérable dont il n'aurait pu accepter la charge s'il ne se fût entouré de nombreux collaborateurs. Le licencié Velasco composa le retable d'après les dessins du maître ; Pedro de Uceda



Fig. 477. — Diego de Siloé.
María Manrique.
(San Jeronimo, Grenade.)
(Cliche de l'auteur.)



Fig. 478. — Diego de Siloé.
(Frag. du retable de San Jéronimo.)
(Cliché de l'auteur.)

modela les figures ; les sculpteurs Juan de Aragon, Pedro Orca et Domingo de Navas furent chargés de tailler les personnages et les ornements que Pedro de Raxis dora et polychroma (fig. 478). L'un des bas-reliefs montre l'artiste peignant le retable. La palette rectangulaire qu'il tient à la main présente à chaque angle un creux en forme de godet où il puise avec son pinceau pour composer le ton qu'il prépare. L'un des godets est rempli de blanc ; les autres contiennent de l'ocre jaune, du brun rouge et de l'indigo. Ce sont les couleurs employées dans la décoration et les peintures des églises romanes (*sup.*, p. 129 ; fig. 125, 264 à 268) et les seules auxquelles les polychromistes espagnols eurent longtemps recours.

Au nombre des imitateurs de Berruguete, on compte Andrés de Najera, l'auteur des stalles de San Benito (fig. 479) ; Gaspar de Tordesillas, à qui l'on doit le retable de San Antonio Abad (M. de Valladolid) ; Tudedilla, qui décora la clôture du chœur de la Seo de Saragosse ; Juan Rodriguez et Gerónimo Pellicier, dont le retable de l'église du Parral caractérise la collaboration. Mais le véritable émule et successeur du maître de Paredes fut Gaspar Becerra (Baeza, 1520 ; Madrid, 1571). Durant son séjour en Italie, fréquenta-t-il, lui aussi, l'atelier de Michel-Ange ? On l'a dit et ses œuvres en témoigneraient, bien que Vasari, qui l'eut pour élève, ne le compte pas au nombre des disci-



Fig. 479. — Andrés de Najera. Saint Jean. Stalles de San Benito el Real.
(Musée de Valladolid.)
(Cliché Lacoste.)

ples du grand maître florentin. Nommé peintre et sculpteur de Philippe II dès son retour en Espagne (1561), Becerra travailla d'abord à la décoration du Pardo, puis il peignit à fresque l'Alcazar de Madrid et sculpta pour l'infante doña Maria le retable du couvent de *las Descalzas Reales* de la même ville et, pour la reine doña Isabel de la Paz, la statue de *Nuestra Señora de la Solitud*. Le magnifique retable dont il dota la cathédrale d'Astorga fut son dernier ouvrage (fig. 480).



FIG. 480. — GASPAR BECERRA. — MATERNITÉ.
(Retable de la cathédrale d'Astorga.)
(Cliché de l'auteur.)

Francisco Giralte, qui sculpta le retable et sans doute la belle porte de la chapelle de l'*Obispo* à Madrid (fig. 482), et Diego de Solis, à qui l'on attribue les stalles de la cathédrale d'Orense (fig. 481), illustrèrent également la sculpture espagnole.



FIG. 481. — DIEGO DE SOLIS. — LA TENTATION.
(Stalles de la cathédrale d'Orense.)
(Cliché de l'auteur.)

Après avoir déterminé la transformation des écoles du Nord, l'Italie allait triompher en Andalousie. Cette évolution fut préparée par divers artistes, tels que Nicoluso Pisano et Miguel dit " le Florentin ", mais avant tout elle fut l'œuvre du célèbre émule et condisciple de Michel-Ange, Pietro Torrigiani, connu en Espagne sous le nom de Pedro Torrigiano (Florence, 1470 ; Séville, 1522).

En Andalousie, Torrigiano est représenté par un *Saint Jérôme pénitent* (fig. 483) et une *Vierge* du musée de Séville (fig. 484), par un autre *Saint Jérôme* de l'église Santa Ana de Grenade et par quelques médaillons de marbre. Les statues sont exécutées en terre cuite et polychromées. Ces exemples montrent combien était factice l'indignation contre la sculpture peinte qui s'empara de l'Italie vers le temps de Torrigiano, puisqu'il suffisait aux artistes de quitter leur patrie pour asso-

cier la couleur à la forme. Goya tenait le *Saint Jérôme pénitent* pour le chef-d'œuvre de la sculpture moderne. Cette appréciation est exagérée, car à Séville même quelques statues de Montañés soutiennent la comparaison (*comp.* fig. 502). La *Vierge* porte des vêtements d'étoffe unie, bien différente des damas en vogue à cette époque. Au point de vue du modelé, je signalerai l'accentuation des formes féminines, tandis que les vierges et les saintes qui répondent au sentiment espagnol se distinguent par une beauté d'un caractère plus idéal.



FIG. 482. — FRANCISCO GIRALTE.
JOSUÉ ARRÊTANT LE SOLEIL.
(Porte de la chapelle de l'Obispo, Madrid.)

Les chefs de l'école de peinture répondant à la période où fleurit l'architecture platéresque, Hernando de Llanos et Hernando de Yáñez de la Almedina, étaient originaires de la Manche. Le 1[er] Mars 1502, ils reçurent la commande des volets de bois destinés au retable d'argent — aujourd'hui fondu — qui surmontait le maître-autel de la cathédrale de Valence. Sur ses deux faces, chaque volet (5 m. 85 sur 2 m. 25) porte trois tableaux superposés. L'œuvre est vigoureuse, d'un coloris puissant et d'un grand charme. Yáñez l'emporte en science sur son collaborateur ; Llanos, en fidélité à la tradition nationale ; il garde même quelques accents *mudéjars*. L'un et l'autre sont les disciples de maîtres appartenant à l'école du Pérugin et de Léonard de Vinci. L'inoubliable sourire de la Joconde éclaire les visages de femme.



FIG. 483. — TORRIGIANO.
SAINT JÉRÔME.
(Musée de Séville.)
(Cliché de l'auteur.)

L'élève favori de Llanos fut Vicente Macip. Ses peintures, où se révèle le désir d'imiter Raphaël, sont exécutées dans un sentiment religieux qui en fait le principal mérite. Ce sentiment s'exalte encore chez son fils, Juan de Juanes (Fuente la Higuera, 1507 ? — Bocairente, 1579), un artiste consciencieux, d'une individualité fort accusée et à qui la critique n'a pas toujours rendu justice. Un séjour en Italie, durant lequel il reçut, dit-on, les conseils de Jules Romain, lui fut profitable, mais n'amoindrit pas sa personnalité. Les têtes de christ étudiées avec amour et piété lui appartiennent au propre (fig. 485). Dans ses portraits, d'ailleurs excellents, il rappelle le Bronzino.

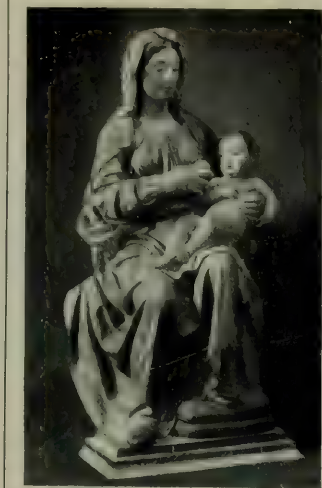


Fig. 484. — Torrigiano. La Vierge et le Divin Enfant. *(Musée de Séville.)* *(Cliché Lacoste.)*

Bien que Luis de Vargas (1502-1568) procédât, comme Juan de Juanes, de l'école de Raphaël, des différences notables existent entre les deux maîtres. Elles tiennent à ce que Luis de Vargas défendit moins sa personnalité que Juan de Juanes. Son célèbre tableau dit de *la Gamba* (cathédrale de Séville), qui représente la génération temporelle du Christ, est une peinture italienne, correcte, d'une couleur chaude et dorée, mais d'une clarté uniforme et où la formule se substitue trop souvent à l'émotion. Luis de Vargas est encore l'auteur d'une *Adoration des Bergers* (fig. 486) et d'une *Piéta* (fig. 487) où l'on relève les qualités et les défauts de *la Gamba* et d'un *Jugement dernier* (Couvent de la Misericordia, Séville) dont il ne reste que des vestiges. Cette distinction un peu conventionnelle, cette correction académique furent communes à tous les peintres valenciens et andalous de l'époque de Vargas.

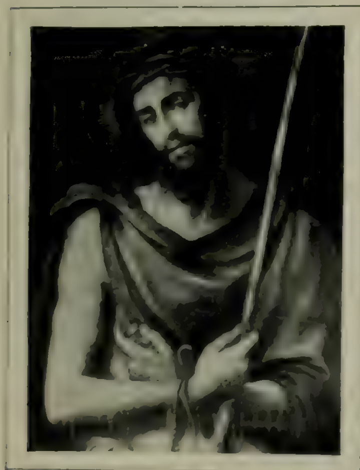


Fig. 485. — Juan de Juanes. " Ecce Homo ". *(Musée du Prado.)* *(Cliché Hachette.)*



FIG. 486. — LUIS DE VARGAS. — ADORATION DES BERGERS. *(Partie centrale du retable de la chapelle du Nacimiento, Séville.) (Cliché Lacoste.)*

Aucun d'eux ne laissait présager l'éveil prochain d'une école promise aux plus glorieuses destinées. En effet, l'époque arrive où l'architecture platéresque perdra son caractère pour se rapprocher de l'architecture italienne pseudo-classique ; en revanche, la peinture et la sculpture, brisant les liens qui les retenaient captives, ne s'inspireront que de la nature, n'obéiront qu'au génie national. Cette époque est celle que l'Espagne isole et célèbre sous le nom de Siècle d'Or.

Le SIÈCLE D'OR comprend la période qui s'ouvre vers 1560 et se prolonge jusqu'à la fin du XVIIe s. Il est pareil à une merveilleuse couronne où s'enchâsseraient les gemmes les plus précieuses qu'ait produites le génie espagnol : Fray Luis de León, Cervantes, Guillén de Castro, Lope de Vega, Calderón, dans la littérature ; Murillo, Vélasquez, dans la peinture ; Juan de Juni, Gregorio Fernández, Montañés dans la sculpture ; Morales, Salinas dans la musique. Seule, l'architecture est en décadence. Le Siècle d'Or est pour elle le Siècle de l'Escorial (fig. 488, 489).

Commencé en 1563 par Juan Bautista de Tolède et terminé en 1584 par Juan de Herrera, le monastère royal de San Lorenzo pèse de la masse triste de ses granits sur la période que ferme, à Saragosse, Nuestra Señora del Pilar (fig. 572). Il fut fondé par Philippe II pour accomplir un vœu fait à saint Laurent dont il avait canonné l'église pendant le siège de Saint-Quentin. Aussi bien,

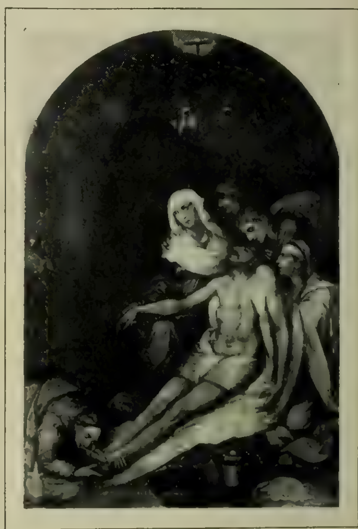


FIG. 487. — LUIS DE VARGAS. PIÉTA. *(Retable de Santa Maria la Blanca, Séville.) (Cliché Lacoste.)*



FIG. 488. — JUAN DE HERRERA. — MONASTÈRE ROYAL DE SAN LORENZO.
(El Escorial.) *(Cliché Lacoste.)*

l'édifice a-t-il la forme d'un gril (280 m. sur 156), afin de rappeler sur quel instrument de supplice le saint souffrit le martyre. Le manche est figuré par le palais, et les pieds sont représentés par quatre tours hautes de 55 m. (fig. 488).

Le *patio de los Reyes*, où l'on pénètre d'abord, est bordé de colonnes sur deux côtés. Au fond, s'élève la façade de l'église, précédée de larges degrés et ornée de six colonnes doriques portant les statues colossales des rois de Juda. Tout cet ensemble est austère, gris et compassé.

L'église, dont les dispositions furent copiées sur celles de Saint-Pierre de Rome à l'époque où triomphait la croix grecque avec Perruzzi et Michel-Ange, est traitée dans le même esprit que les façades (fig. 489). Seule la *Capilla Mayor* fait exception. Le retable, haut de 30 m. environ, est l'œuvre de Giacomo Trezzo de Milan. C'est un monument classique, aux ordres de colonnes étagés, construit en marbre de couleur, couvert d'ornements dorés, peuplé de statues de bronze plus grandes que nature et orné de peintures par Pellegrino Tibaldi et Francisco Zuccaro. A droite et à gauche, s'ouvrent les oratoires, également ornés d'une profusion de marbre et de dorures, où sont placés deux groupes célèbres, modelés et fondus en bronze par Pompeo Léoni (*inf.*, p. 255) — du côté de l'Évangile, Charles-Quint et sa famille ; du côté de l'Épître, Philippe II et les siens. — Enfin, du même côté de l'Épître, on voit une sorte de fenêtre d'où Philippe II assistait aux offices sans sortir de ses appartements et sans quitter son fauteuil de goutteux.

Le caveau royal fut construit au XVIIe s. par Crescenzi. L'escalier, le *Pudridero* où les corps séjournent cinq ans et la salle octogonale où ils sont portés après ce délai sont d'une richesse excessive. L'entrée occupe un des côtés de l'octogone et l'autel le côté opposé. Sur les six autres sont disposées quatre rangées de niches renfermant chacune un cippe de forme antique en marbre noir avec un cartouche au nom du monarque dont le tombeau a reçu la dépouille.

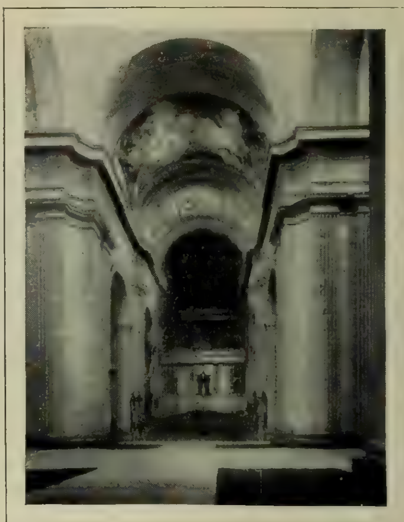


FIG. 489. — ÉGLISE DE L'ESCORIAL. NEF ET ABSIDE. *(Cliché Lacoste.)*

Bien qu'elle fût en opposition avec le génie artistique de la nation, l'architecture froide et nue de l'Escorial jouit d'un demi-siècle de faveur. La sévérité du style s'accentue même à Valladolid, dans la cathédrale de l'Asunción, commencée en 1585 par Juan de Herrera sur des dimensions si colossales qu'elle n'a jamais été finie, et dans l'église de l'Incarnación, édifiée à Madrid par Juan Gomez de Mora.



FIG. 490. — JUAN GOMEZ DE MORA. SÉMINAIRE DIOCÉSAIN. *(Salamanque.)* *(Cliché de l'auteur.)*

Déjà l'architecture s'humanise dans l'immense *Séminaire Diocésain* ou *Seminario Conciliar* (20 000 m. q.) dont les Jésuites firent dresser le projet par ce même Juan Gomez de Mora et dont la première pierre fut posée le 12 Novembre 1617, sous le règne de Philippe III (1598-1621). Il est vrai que, les travaux ayant duré 138 ans, chaque étage reflète le goût de l'époque où il fut construit (fig. 490). Le fronton avec son cadre sinueux au centre duquel se détache l'*As-*

somption de la Vierge et que surmonte un *Saint Ignace* colossal est déjà très orné. Mais les clochers latéraux, le dôme central, les contreforts et les pinacles, d'ailleurs de grande allure, sont d'une richesse encore plus accusée. L'église est en croix latine à trois nefs. Les bas-côtes sont séparés de la nef centrale par quatre belles arcades auxquelles répondent autant de chapelles des collatéraux. Un entablement d'ordre dorique avec métopes, triglyphes et corniche saillante supporte la voûte plein cintre. Au-dessus de chaque chapelle existe un balcon qui court le long du transept et du chœur. Enfin le dôme octogonal repose sur des pendentifs décorés d'immenses écus aux armes d'Espagne.



Fig. 491. — Juan de Herrera. — Maison de José de la Calle. *(Plasencia.)* *(Cliché Lacoste.)*

Le règne de Philippe IV (1621-1565) se signale par la construction de San Isidoro el Real, la cathédrale toujours provisoire de Madrid. Des revêtements de marbre, des pilastres décorés de bronzes dorés, un étage en triforium composé de tribunes ou plutôt de loges de théâtre donnent à l'intérieur un caractère mondain que ne laisse pas pressentir la nudité de la façade.



Fig. 492. — Astorga. Hôtel de ville. *(Cliché de l'auteur.)*

Les constructions civiles sont moins sévères que les constructions religieuses. Juan de Herrera lui-même se départait en pareil cas de son excessive froideur, comme en témoignent les maisons qu'il a bâties (fig. 491) et le bel escalier de la *Lonja* de Séville (1583-1598). La même observation s'applique à la Plaza



Fig. 493. — Tolède. — Cathédrale. Salle du chapitre, d'après Madrazo. (*Cliché Lacoste.*)

Mayor de Madrid, dont les maisons à portique furent exécutées pourtant d'après les plans de Juan Gomez de Mora, sous le règne de Philippe III.

C'est vers la fin du XVᵉ s. seulement que furent élevées les premières *Casas Consistoriales* ou *Ayuntamientos* (hôtels de ville). Jusque-là, les assemblées ordinaires des corps municipaux s'étaient tenues chez l'*Alcade Mayor* et les séances solennelles devant la porte ou sous le cloître des cathédrales.

Séville, Grenade, Cadix, Ciudad Rodrigo sont dotés d'hôtels de ville de style platéresque en rapport avec leur importance, sans caractère distinctif.

L'hôtel de ville de Tolède, bâti vers 1575 par le célèbre peintre Domenico Theotocópuli (Domenikos Theotokopulos) dit " el Greco " (le Gréco ; p. 267 à 269, 283), et terminé sous le règne de Philippe III, ainsi que ceux de Léon, Lugo et Astorga (fig. 492), présentent au contraire des traits communs. On les retrouve encore dans l'*Ayuntamiento* de Madrid, bien qu'il occupe un palais adapté à sa destination actuelle.

La distribution intérieure des maisons d'importance moyenne ne s'est pas modifiée. Celle des palais subit l'influence de la France et de l'Italie ; les cours tendent à s'y substituer aux *patios*. La décoration, elle-même, est devenue plus classique qu'à l'époque de Charles-Quint.



Fig. 494. — Juan de Juni. — Christ gisant. (*Fragment du Saint Sépulcre de San-Francisco.*) (*Musée de Valladolid.*) (*Cliché de l'auteur.*)

Dans le mobilier s'introduit l'usage des tentures volantes formées de

laizes de velours ou de damas — parfois alternées — bordées d'un galon, rattachées les unes aux autres par des aiguillettes d'or, terminées dans le bas par une frange de même métal et engagées sous un lambrequin supérieur (fig. 493). Des tapis analogues sont jetés sur les tables. Quant aux sièges, ils ressemblent beaucoup à ceux qui étaient en usage en France. Les cabinets de style italien paraissent avoir été fort goûtés.



FIG. 495. — JUAN DE JUNI. — DESCENTE DE CROIX. *(Cathédrale de Ségovie.)* *(Cliché de l'auteur.)*

Quelques années avant le retour de Becerra en Espagne (1516), don Pedro Alvarez de Acosta, évêque de Porto, aurait fait venir de Rome Juan de Juni,



FIG. 496. — JUAN DE JUNI. VIERGE DES ÉPÉES. *(Église de Las Angustias, Valladolid.)* *(Cliché de l'auteur.)*

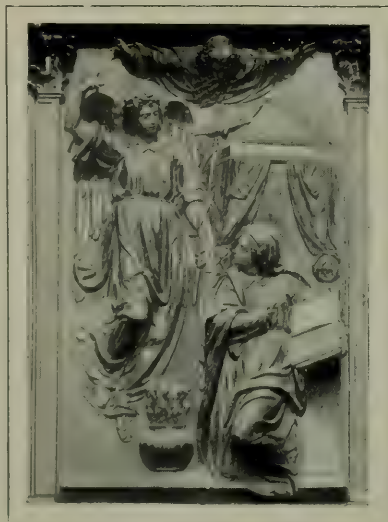


FIG. 497. — CRISTOBAL VELASQUEZ. L'ANNONCIATION. *(Église de Las Angustias, Valladolid.)* *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 498. — HERNÁNDEZ.
BAPTÊME DU CHRIST.
(Musée de Valladolid.)
(Cliché Lacoste.)

sculpteur, peintre et architecte, pour le charger de construire son palais épiscopal. Les biographes ajoutent que, ce monument terminé, Juan de Juni se rendit à Osma, puis à Santoyo et, enfin, à Valladolid, où il mourut.

En vérité, bien des points restent obscurs dans la vie de ce grand artiste. On ignore même sa patrie. S'il ne vit pas le jour sur les bords du Tibre ou de l'Arno, il étudia les arts dans l'atelier de Michel-Ange et, s'il ne naquit pas Espagnol, il le devint par adoption.

Le suprême service que Juan de Juni rendit aux écoles du Nord fut de leur montrer une autre fin que la décoration des retables à compartiments. La *Descente de Croix* de la cathédrale de Ségovie passe en Espagne pour l'œuvre capitale du maître (fig. 495). L'*Ensevelissement du Christ* (*Entierro de Cristo*), du type traditionnel des *Saints-Sépulcres* (*sup.*, p. 241), et qui fut exécuté pour un couvent de Valladolid, paraît préférable (fig. 494). Le modelé est d'un réalisme que la couleur accroît encore. La tête et les membres du Sauveur sont marbrés de taches livides. Le sang ruisselle des blessures ; les plaies sont rendues avec un scrupule qui n'est jamais en défaut. Certes, le morceau est superbe, mais la divinité du Christ disparaît derrière



FIG. 499. — HERNÁNDEZ.
VIERGE DES ANGOISSES.
(Chapelle de la Cruz, Valladolid.)
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 500 — JUAN DE ARFE.
SAINT MICHEL.
(Musée de Salamanque.)
(Cliché Lacoste.)

l'humanité du supplicié. Ces légères fautes de goût, compensées par la grandeur artistique de l'œuvre et la vaillance de l'exécution, s'atténuent pour ne laisser briller que les qualités de l'artiste dans la *Virgen de los Cuchillos* (*Vierge des Épées*, fig. 496), une variante de ces *Vierges de Pitié* qui apparaissent pour la première fois dans les manuscrits français du XIVe s. finissant. Affaissée au pied de la croix, les jambes repliées dans l'attitude particulière que prennent les Espagnoles durant les offices religieux, le visage tragique, sillonné de larmes, la mère du Christ a la beauté d'une femme que les ans ont ménagée tout en laissant des traces de leur passage. La robe est rouge foncé, damassée ton sur ton ; le manteau est indigo, réchauffé par des arabesques brunes d'un beau dessin. La figure semble dorée ; le dernier rayon de soleil du Golgotha l'enveloppe et l'illumine.

Cristobal Velásquez, de qui l'on connaît une très belle *Annonciation* (fig. 497), dans cette même église de Las Angustias où l'on admire la *Virgen de los Cuchillos,* occupe une place honorable à côté de Juan de Juni.

Gregorio Fernández ou Hernández, le maître incontesté de l'école castillane (Galice, 1566 ; Valladolid, 1636), ne s'inspire ni de Berruguete, ni de Becerra. Son œuvre ne présente aucune



FIG. 501. — JUAN DE ARFE. — DON CRISTOBAL DE ROJAS Y SANDOVAL.
(San Pedro, Lerma.)
(Cliché Lacoste.)

trace de formules, aucune recherche apparente, aucun effort visible. Sa perfection les ignore. Alors que Juan de Juni recourt aux damas participant de l'éclat de l'or, le maître galicien semble travailler sur l'argent et l'ivoire, et, qu'il peigne des chairs ou des étoffes, il les rend avec un égal souci de la vérité. Les œuvres où cette gamme apaisée fait défaut lui sont attribuées à tort. De ce nombre, sont les groupes ou *pasos* du musée de Valladolid, que les membres des confréries portaient dans les processions durant la semaine sainte. Il y a dans ces figures vigoureuses la plus étrange collection de rufians, de valets de bourreau et de bandits qui se puisse rêver en une nuit de cauchemar. Sous les apparences des persécuteurs du Christ, les suppôts du monde picaresque ressuscitent avec leurs visages enluminés, leurs vêtements déguenillés, leurs faces patibulaires.



FIG. 502. — MONTAÑÉS. — SAINT JÉRÔME. *(Retable de San Jéronimo, à Santiponce.)* *(Cliché de l'auteur.)*

En revanche, la *Pietà* et le *Baptême du Christ* (fig. 498) du musée de Valladolid appartiennent bien en propre à Hernández. Il en est de même de la *Virgen de las Angustias* (*Vierge des Angoisses*, fig. 499), le chef-d'œuvre de la statuaire peinte du Nord. Les yeux profonds, cernés d'une auréole bistre forment deux taches tragiques sur la figure pâle qu'accompagnent les lèvres décolorées de Marie. Une cape grise avec un simple filet blanc sur le bord et, au-dessous de la cape, un voile en mousseline crème bordé d'une raie noire très fine entourent le visage. La tête, comme les étoffes légères



FIG. 503. — MONTAÑÉS. CRUCIFIX. *(Sacristie de Los Calices, Cathédrale de Séville.)* *(Cliché Lacoste.)*



Fig. 504. — Montañés. — Christ tout-puissant *(San Lorenzo, Séville.)* *(Cliché de l'auteur.)*

qui l'enveloppent, prennent ainsi un aspect aérien et céleste, tandis que la robe brune avec des reflets sanglants et la note d'ocre jaune mise au revers des manches ramènent la pensée vers la terre. Une draperie d'un noir bleuté, tel un manteau de deuil, tombe en grands plis sur le sol. Les yeux et les larmes, qui des paupières roulent sur les joues sont en verre. Très habilement rattachées à la polychromie, ces incrustations en augmentent l'effet saisissant. Anténor et Phidias avaient précédé Juan de Juni et Gregorio Hernández dans cette voie pleine de périls.

Hernández n'était pas mort, sans doute, quand un artiste portugais, Manuel Peyrera (? 1600-Madrid 1667) vint s'établir à Madrid. Sa réputation grandit très vite. Le *Saint Bruno* de la Chartreuse de Miraflores montre qu'elle était méritée. La statue est peinte sans adjonction d'or ni de damas. Seules, la mitre et la crosse portent des traces de métal et tranchent sur les blancs de la robe et du scapulaire, dont la tonalité chaude et puissante laisse deviner par transparence un dessous métallique.



Fig. 505. — Montañés. Immaculée Conception. *(Cathédrale de Séville.)* *(Cliché de l'auteur.)*

L'histoire de la sculpture en Castille serait incomplète si l'on ne citait pas les œuvres des Léoni, qui, durant trois générations, furent les favoris de Charles-Quint puis de Philippe II, et qui exercèrent une action incontestable sur la technique des fondeurs espagnols. En outre des groupes et des figures exécutés pour l'Escorial, ils sont



FIG. 506. — MONTAÑÉS. SAINT BRUNO. *(Cath. de Cadix.)* *(Cliché Lacoste.)*

les auteurs d'un grand nombre de statues de bronze et de médailles à l'effigie des souverains.

Leur émule, Juan de Arfe (1523-1603), était le petit-fils d'un célèbre orfèvre allemand, Enrique de Arfe, qui était venu en Espagne dans les dernières années du XVe s. Bien que Juan de Arfe ne prît que le titre modeste de *escultor de plata y oro*, il brilla d'un vif éclat à côté des Léoni.

Le *sculpteur d'or et d'argent* a fondé sa renommée sur des *custodias* (monstrances), — il en fit deux pour Valladolid, d'autres pour les cathédrales de Burgos, d'Avila, de Séville et de Santiago de Compostela, — et sur un *Saint Michel* terrassant le démon (fig. 500).

Comme statuaire, l'œuvre capitale de Juan de Arfe est la figure orante de *Don Cristobal de Rojas y Sandoval*, archevêque de Séville (fig. 501). La mort surprit l'artiste avant que la figure ne fût coulée. Aussi bien, la fonte en fut-elle surveillée par Lesme Fernández del Moral, sous la direction de Pompeo Léoni. Cette circonstance a donné lieu à des confusions qu'il importe de dissiper, car il s'agit d'un chef-d'œuvre.



FIG. 507. — ALONSO CANO. SOLEDAD. *(Santa Ana, Grenade.)* *(Cliché de l'auteur.)*

D'autres *sculpteurs d'argent*, Vergara el Viejo, Cristóbal de Andino, Antonio Suarez et Juan de Benavente jouirent, à côté de Arfe, d'une juste célébrité (*inf.*, p. 285). Le constater, c'est faire leur éloge.

Le véritable émule de Gregorio Hernández fut, dans le Sud, Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, prov. de Jaén, vers 1564 — Séville, 1649). Sa première œuvre bien

datée remonte à 1607. Quand il l'exécuta, il devait avoir plus de quarante ans. Les caractères dominants de sa personnalité artistique sont la foi et la sincérité. A ce point de vue, il se rapproche de Gregorio Hernández. Nul, plus que lui, n'a le respect de la vérité, ni un sentiment plus vif de la convenance, de la noblesse et de l'esthétique qu'exige l'association de l'idéalisme chrétien à la reproduction des formes humaines. Il est l'honneur de l'école ; il élève la sculpture polychrome espagnole à un haut degré de splendeur ; il plane dans les mêmes régions que Vélasquez et Murillo, ses admirateurs et ses frères par le génie.



FIG. 508. — ALONSO CANO. CHEF DE SAINT JEAN-BAPTISTE. *(San Juan de Dios, Grenade.)* *(Cliché Linares.)*

Montañés (fig. 538) employa deux années (1610-1612) à composer et à tailler le magnifique retable et les statues que les hiéronymites avaient commandées pour leur monastère de San Isidoro del Campo, situé à Santiponce, dans les environs de Séville. Le *Saint Jérôme*, qui égale en beauté plastique le chef-d'œuvre de Torrigiano (fig. 483), se détache sur un paysage aux tons assourdis (fig. 502). Les chairs semblent peintes sur un vieil ivoire dont on aurait ménagé par endroits la patine dorée.



FIG. 509. — ALONSO CANO. SAINTE ANNE, LA VIERGE ET LE DIVIN ENFANT. *(Cathédrale, de Grenade.)* *(Cliché de l'auteur.)*

Le *Crucifix des Calices*, exécuté par le maître dans la belle période de sa vie artistique (1614), est peut-être la suprême image du divin supplicié (fig. 503). La polychromie en fut confiée à Pacheco, qui la traita dans la manière



Fig. 510. — Pedro Roldán. — Saint Sépulcre. *(Retable de la Caridad, Grenade.)* *(Cliché Beauchy.)*

mate qu'il préconisait. Elle est très poussée, très harmonieuse et fait grand honneur au peintre dont elle est l'œuvre (*inf.*, p. 262-263).

Ce fut en 1619 que Montañés conçut l'idée de ces *Christs Tout-Puissants* (fig. 504), de ces *Christs de la Passion* et de ces *Christs Agonisants*, à qui sa piété et son talent donnèrent une expression si douloureuse. Le premier en date fut exécuté pour la célèbre confrérie du *Cristo del Gran Poder*. Le second (1623), connu sous le nom de *Señor de la Pasión*, appartient au couvent de la *Merced Calzada* de Séville. Le dernier est à l'église de San Pedro de Vergara (pro. basque).

Il était réservé à Montañés, tout en recueillant l'héritage de ses devanciers, de donner une représentation idéale de Marie conçue sans péché. Sa première *Concepción* (*Immaculée Conception*) date de 1630. Marie médite sur le mystère de sa naissance ; aucune pensée funèbre ne l'en distrait ni ne l'attriste (fig. 505). Montañés, sans accentuer les formes féminines à la manière de Torrigiano (*sup.*, p. 244 ; fig. 484), avait cependant choisi pour modèle une Andalouse dans tout l'éclat de sa beauté. Si les lignes du corps sont chastement atténuées, elles n'en donnent pas moins une grâce particulière aux plis de la robe et du manteau. Tel est le thème que le maître variera dans les détails, mais auquel il restera fidèle et que les peintres et les sculpteurs reproduiront si souvent après lui.

Le retable et le *Saint Bruno* (fig. 506) de la cathédrale de Cadix (1641) sont les



Fig. 511. — Pedro Mena. — Sainte Marie-Madeleine. *(Visitación, Madrid.)*

derniers travaux de Montañés sur lesquels il existe des renseignements.

Alfonso Martinez, Alonso de Mena, Luis Ortiz, l'abbé Juan Gómez, l'abbé Solis et Alonso Cano recueillirent l'héritage du grand maître sévillan.



Fig. 512. — J. A. Gixon. — Christ Agonisant.
(Chap. de Triana, Faub. de Séville.)
(Cliché de l'auteur.)

Alonso Cano, de qui l'école de Séville reçut un lustre nouveau, naquit à Grenade, le 17 Mars 1601. De bonne heure, il vint à Séville, où il étudia la peinture dans l'atelier de Pacheco et la sculpture dans celui de Montañés. Il travailla beaucoup aussi d'après les statues antiques que renfermait la célèbre *Casa de Pilatos* (*sup.*, p. 169). De cette époque datent les deux retables de Santa Paula (Séville), qu'il projeta, sculpta, dora et peignit, dit-on, à lui seul. Il avait à peine vingt-six ans. On connaît encore de sa jeunesse une *Concepción* placée sur la porte des religieuses de ce nom, une seconde appartenant à la paroisse de San Andrés et quelques statues de moins grande valeur.

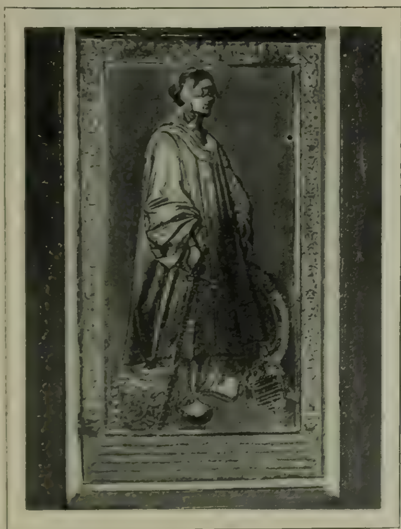


Fig. 513. — Tombeau de Lorenzo Suarez de Figueroa.
(Cathédrale de Badajoz.)
(Cliché de l'auteur.)

Alonso peignit plus peut-être qu'il ne modela (*inf.*, p. 275). Les tableaux qu'on lui attribue sont en effet nombreux et pour la plupart authentiques. Il n'en est pas de même des statues. Sous le bénéfice de cette observation, je choisirai parmi les sculptures dites d'Alonso Cano celles qui me paraissent être de sa main ; mais je ne réponds pas que dans le nombre il ne se glisse une figure de Diego de Pesquera, de qui la cathédrale de Grenade possède des œuvres faussement attribuées à Torrigia-

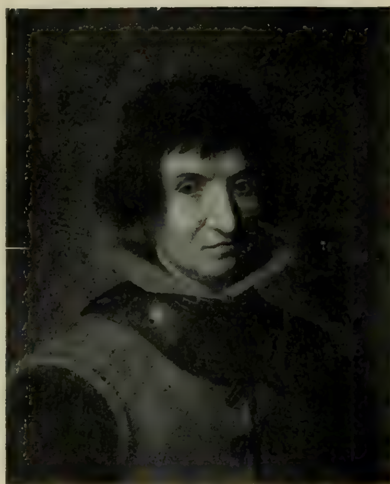


Fig. 514. — Pacheco. — Catalina de Erauso. La nonne porte-étendard. *(Propriété du Marquis de Seoane.)* *(Cliché Lacoste.)*

no, de Pedro de Mena ou de José de Mora, qui s'appropria la manière de son maître et copia ses principales œuvres avec autant de fidélité que de talent.

Le *Saint Bruno* (demi-nature) de la Chartreuse de Grenade jouit en Espagne d'une réputation méritée. Le visage pâle du moine, ses mains exsangues, sa robe, son scapulaire blancs ne semblaient pas se prêter à la polychromie. L'artiste a triomphé de la difficulté et a su varier le blanc des chairs et des laines jusqu'à leur donner une véritable richesse de ton. Il arrive à ce résultat en peignant les vêtements sur un fond d'or. L'artifice était d'ailleurs connu de tous les damasseurs (*sup.*, p. 255).

La *Soledad* (*Isolement moral, privation de tendresse*) reproduit en relief la Vierge célèbre qu'Alonso Cano peignit sous ce nom pour la cathédrale (*inf.*, p. 275). La figure et les mains ont cette pâleur mate caractéristique du teint de la femme andalouse ; le blanc laiteux de la robe et du voile et le noir bleuté de la cape, loin de se nuire, sont ramenés à l'harmonie, grâce à des reflets étudiés avec une grande adresse. Enfin, un galon violet clair, tissé d'or et d'argent, borde les manches et jette une note de couleur discrète sur cet ensemble sévère (fig. 507).



Fig. 515. — Pedro Campaña. Descente de croix. *(Cath. de Séville.)* *(Cliché Lacoste.)*

A côté de ces œuvres maîtresses, se placent un *Chef de saint Jean-Baptiste* (fig. 508) et une *Anna selbdritte*

(fig. 509, comp. fig. 366) attribuée aussi à Diego de Pesquera. Les trois générations sont réunies dans une composition pleine de charme.

Bien au-dessus de José de Mora, se place un autre élève de Cano, Pedro de Mena, l'auteur du *Saint François d'Assise* de la cathédrale de Tolède, d'une Sainte Marie Madeleine (fig. 511) et d'autres œuvres justement renommées.



Fig. 516. — Luis de Morales.
La Vierge et le Divin Enfant.
(Musée du Prado.)
(Cliché Hachette.)

A l'époque où fleurissait l'école de Grenade, Pedro Roldán (1624-1700) perpétuait à Séville les grandes traditions de l'atelier de Montañés. Elles revivent dans le retable de la paroisse de l'église métropolitaine de Séville et dans celui de l'hôpital de la *Caridad*. Le retable de la *Caridad* (fig. 510) représente la mise au tombeau. Le Christ et les figures placées autour du Saint Sépulcre sont traitées en ronde-bosse; celles des derniers plans se détachent à peine du fond. C'est un morceau unique. Il est juste d'ajouter que le bas-relief fut peint par Juan Valdés Leal (*inf.*, p. 278) et que Murillo (*inf.*, p. 275 à 277) aida le polychromiste de ses conseils, sinon de son pinceau.



Fig. 517. — Sánchez Coello.
Don Carlos.
(Musée du Prado.)
(Cliché Anderson.)

En même temps que Pedro Roldán, vivait à Séville Juan Antonio Gixon, l'auteur d'un *Cristo de la Espiración* (*Christ Agonisant*), qui est, lui aussi, une perle de l'art chrétien (fig. 512).

Le Sud, comme le Nord, eut des sculpteurs *d'argent* et *de bronze*. Vers l'époque où Bartolomé Morel faisait pour la cathédrale de Séville le *Tene-*

brario (1562) — lampadaire en éventail haut de huit mètres et décoré de quinze figures — et la statue colossale de *la Foi* qui surmonte la Giralda (1568), un artiste inconnu — peut-être un Italien — exécutait en bronze vénitien la dalle tumulaire de l'ambassadeur Lorenzo Suarez de Figueroa (fig. 513). C'est une œuvre que Torrigiano aurait pu signer.



Fig. 518. — Sánchez Coello.
Doña Isabel Clara Eugenia.
(Musée du Prado.)
(Cliché Lacoste.)

Tandis que de nombreux peintres espagnols instruits à l'école des maîtres florentins et lombards retournaient dans leur patrie, Charles-Quint et Philippe II appelaient à leur cour des artistes italiens et flamands. Au nombre de ces derniers, était, notamment, Pedro Campaña ou de Kempeneer (1503-1580), l'auteur de la fameuse *Descente de Croix* de la cathédrale de Séville exécutée durant les vingt-quatre ans qu'il vécut en Andalousie (fig. 515). Sous cette double influence, se formèrent trois écoles de méthode, de tendance et de tempérament distincts. La première est caractérisée par l'instruction générale que possèdent ses membres. La seconde réunit les réformateurs. La troisième comprend les peintres de portraits.



Fig. 519. — Sánchez Coello.
Doña Catalina Micaela (?).
(Musée du Prado.)
(Cliché Lacoste.)

Les maîtres de la première école sont Pablo de Céspedes (1538-1608), Vicente Carducho (Carducci-Florence 1578-Madrid, 1638) et Francisco Pacheco (Séville, 1571-1654), de qui l'on a *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*

(Séville, 1649) et divers fragments de la *Descripción de los retratos auténticos de ilustres y memorables personajes.* C'est à titre de dessinateur et de peintre de portraits (fig. 514), d'auteur de grandes fresques, de polychromiste de statues et, surtout, d'excellent professeur, que Pacheco est célèbre comme artiste. Il est également connu pour avoir été le maître et le beau-père de Vélasquez.



FIG. 520. — J. PANTOJA DE LA CRUZ.
PHILIPPE II.
(Musée du Prado.) (Cliché Lacoste.)

A la tête des artistes qui préparèrent l'avènement de l'école nationale, on doit placer Alejo Fernández, un Cordouan qui mourut à Séville en 1543, Luis Morales, Francisco et Juan de Ribalta, le licencié Juan de las Roelas, Juan del Castillo et Francisco Herrera. Luis Morales (Badajoz, vers 1509-1586), surnommé *el Divino* (le peintre des figures divines), personnifie les tendances qui se manifestaient autour de lui. Son style un peu grêle rappelle celui des primitifs flamands, et pourtant l'artiste est hanté par le souvenir des œuvres de Michel-Ange. Dans sa première manière, Morales aborde les grandes compositions. Plus tard, il montre une prédilection marquée pour des sujets restreints : une ou deux figures à mi-corps (fig. 516). Le trait y est net ; le dessin, d'une élégance suprême ; le coloris, fin et délicat ; l'expression, intense et pénétrante.



FIG. 521. — LE GRÉCO.
SAINTE FAMILLE.
(Collection de Wames, Budapest.)
(Cliché Thomas.)

Francisco de Ribalta (Castel-



FIG. 522. — LE GRÉCO. — ENTERREMENT DU COMTE D'ORGAZ (*Fragment*). (*Santo Tomé, Tolède.*)

lón de la Plana, vers 1551-1628) se rattache à l'école du Corrège et de Schidone, en Italie, et de Juan de Juanes, à Valence (*sup.*, p. 245), comme le montrent le retable de Carcagente et le *Jesucristo difunto en brazos de dos ángeles* du Musée du Prado. Il étudie le clair-obscur, cherche à modeler les figures en les présentant d'un seul côté à la lumière et, comme conséquence, substitue le jour d'atelier au jour de plein air. Cette innovation fut alors tenue pour un progrès.

Francisco de Ribalta cultiva chez son fils un tempérament encore plus personnel et plus hardi que le sien. Juan de Ribalta mourut à trente et un ans. Il laissait une suite de beaux portraits dont la majeure partie se trouve au musée de Valence.

Le licencié Juan de Ruelas dit de las Roelas (Séville 1559-Olivares 1625) fit de fortes humanités, reçut les ordres et, cédant à son goût pour les arts, fut étudier la peinture à Venise, dans l'atelier du Tintoret. Il se distingue par l'harmonie chaude du coloris, par son habileté à distribuer les ombres et la lumière et se recommande aussi pour avoir formé Zurbarán.



FIG. 523. — J. DE RIBERA. MARTYRE DE SAINT BARTHÉLEMY. (*Musée du Prado.*) (*Cliché Anderson.*)

C'est à ce même titre de professeur et parce qu'il eut comme élèves Alonso Cano et Bartolomé Estéban Murillo que nous connaissons Juan del Castillo (Séville 1584-Cadix 1640), un camarade d'atelier de Pacheco.

Herrera dit *el Viejo* (Séville 1576-Madrid 1656) pour le dis-



FIG. 524. — J. DE RIBERA.
LA SAINTE TRINITÉ.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*

tinguer de son plus jeune fils Herrera *el Mozo* (*le jeune*), est de tous les artistes nés au XVI[e] s. et instruits d'après les méthodes italiennes, celui qui rompit de la manière la plus franche avec les anciennes traditions. Il peint les martyres, les tourments des damnés, les visions apocalyptiques, les moines, les pères de l'Église au visage ravagé par les austérités ou tourmenté par les passions. Son pinceau est violent comme son caractère est brutal, mais les figures sont grandioses et pleines de dignité. Ses meilleures œuvres sont : *la Descente du Saint-Esprit* de l'hôpital de la Sangre à Séville, *le Jugement Dernier* de l'église de San Bernardo, le *Saint Basile* du Louvre, *le Miracle des pains et des poissons, le Repentir de Saint Pierre* du Prado et, enfin, *le Triomphe de Saint Herménégilde*, peint pour le couvent des Jésuites de Séville, où il avait trouvé asile dans une circonstance périlleuse.

Le troisième groupe, celui des peintres de portraits, comprend trois grands artistes.

Quoique né à Utrecht, vers 1512, Antonio Mor ou Moro est réclamé par l'école espagnole, en raison du long séjour qu'il fit à Madrid et de la transformation qu'y subit son talent. Après avoir vu les Titiens que Charles-Quint possédait, il adoucit les contours qu'il précisait avec sécheresse et introduit sur sa palette quelques tons du maître vénitien. Peintre de la cour, il fit les portraits de *Marie*

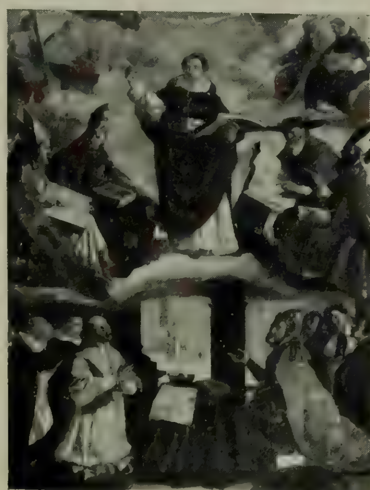


FIG. 525. — ZURBARÁN. — APOTHÉOSE DE SAINT THOMAS D'AQUIN.
(Musée de Séville.) *(Cliché Anderson.)*

Tudor d'Angleterre, femme de Philippe II ; de *Catalina de Portugal* (*inf.*, p. 357) et de *María de Austria*, sœur et fille de Charles-Quint, de *Maximilien II*, de la *Dame au petit Chien*, du *Bouffon Pejero*. Ce sont autant de chefs-d'œuvre (Musées du Prado, du Louvre, du Belvédère).



Fig. 526. — Zurbarán. L'Annonciation. *(Galerie de San Telmo, Séville.)* *(Cliché Lacoste.)*

Alonso Sánchez Coello ou Sanches Coelho (Benifayo vers 1515-Madrid 1590), comme les Portugais écrivent le nom d'un artiste qu'ils réclament, fut d'abord attaché en qualité de peintre à l'infante de Portugal, doña Juana, fille de Charles-Quint. Dès 1542, alors qu'il était encore à Madrid, il s'était lié d'une étroite amitié avec Moro, dont il fut appelé à recueillir la charge quand celui-ci tomba en disgrâce. Coello s'appropria les traditions flamandes et le coloris savoureux du maître d'Utrecht, sans atteindre jamais à la puissance. En revanche, ses gris sont transparents et délicats comme l'orient d'une perle ; puis il donne à ses modèles un caractère de séduisante distinction (fig. 517 à 519).



Fig. 527. — Zurbarán. Sainte Catherine. *(Cathédrale de Palencia.)* *(Cliché Lacoste.)*

Les œuvres de Juan Pantoja de la Cruz (Madrid 1551-? 1609) ont disparu pour la plupart dans les incendies de divers palais. A celles qui restent, on reconnaît l'élève de Moro et de Coello (fig. 520). Les personnages de la cour de Philippe III dont il était le peintre n'ont pas toujours la noblesse aisée que leur communiquait Coello. Et pourtant on ne citerait guère de portrait plus souple et plus charmant que celui d'une inconnue appartenant au musée du Prado (Pl. II).



PANTOJA DE LA CRUZ. — PORTRAIT D'UNE DAME INCONNUE

(*Madrid. Musée du Prado*)

PLANCHE II.

Avant d'étudier les maîtres magnifiques du XVIIe s., il reste à signaler Juan de Villodo (1480-1555), Luis de Carvajal (1534-1613), peintre de Philippe II, Gaspar Becerra (1520-1570), qui est, après Alonso Berruguete, un des artistes les plus complets de l'Espagne (*sup.*, p. 242-243) et, parmi les peintres étrangers, le Gréco, dont le nom a été cité (p. 250) à propos de l'Hôtel de Ville de Tolède.



FIG. 528. — VÉLASQUEZ. — LOS BORRACHOS.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*

Domenico Theotocópuli (Candie ? 1548-Madrid 1625) étudia la peinture, la sculpture et l'architecture à Venise, fréquenta, semble-t-il, les ateliers du Titien et du Tintoret, fut ensuite à Rome où il copia le Corrège et Michel-Ange, et vint en Espagne vers 1576. C'est du moins en 1577 qu'il commença le célèbre *Partage de la Tunique* destiné à la sacristie de la cathédrale de Tolède. Deux ans plus tard, Philippe II lui commandait le *Martyre de Saint Maurice et de ses compagnons.* A cette époque, il abandonna la gamme chaude et dorée si admirée dans le *Partage de la Tunique* pour n'user désormais que des couleurs employées par les sculpteurs polychromistes (*sup.*, p. 242). Encore supprima-t-il le bleu et ne conserva-t-il que le brun rouge, l'ocre jaune, la laque garance, le blanc et le noir. En même temps, il allongeait les figures afin, a-t-il écrit, *d'en faire des corps célestes comme nous voyons les lumières qui, regardées de loin, nous paraissent grandes pour si petites qu'elles soient.* Philippe II ne comprit



FIG. 529. — VÉLASQUEZ.
LE DUC D'OLIVARÈS.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*



FIG. 530. — VÉLASQUEZ.
PHILIPPE III.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*

pas le grand artiste, et il refusa le *Saint Maurice.* L'archevêque de Tolède montra plus de goût que le roi, et ce fut par son ordre, en 1584, que le Gréco peignit le célèbre *Enterrement du Comte d'Orgaz* (fig. 522). La Trinité entourée d'anges trône dans un ciel lointain, tandis que, sur terre, au milieu d'une nombreuse assistance de clercs, de moines et de nobles personnages, saint Étienne et saint Augustin en costume pontifical soutiennent le corps du comte souple en dépit de l'armure dont il est revêtu. La composition terminée au sommet en demi-cercle présente un rythme curieux, emprunté à l'architecture platéresque. Au milieu du socle horizontal formé par les assistants, s'inscrit un cercle parfait dont la circonférence est dessinée en clair par les chasubles de saint Étienne et de saint Augustin et le linceul du comte. Au-dessus, une accolade recoupée par un triangle curviligne que jalonne les anges



FIG. 531. — VÉLASQUEZ. — DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA.
(Musée du Prado.) *(Cliché Anderson.)*



FIG. 532. — VÉLASQUEZ.
PHILIPPE IV.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*



FIG. 533. — VÉLASQUEZ. DON BALTASAR CARLOS. *(Musée du Prado.)* *(Cliché Hachette.)*

et la tête de la Vierge conduit jusqu'au Christ, qui en occupe le sommet. La combinaison est trop apparente pour n'être pas intentionnelle. Il est manifeste que le Gréco a transporté sur son tableau une épure de fenestrage et qu'il l'a composé comme un carton de vitrail.

Outre ces deux œuvres hors de pair, on range parmi les beaux tableaux du maître : *l'Assomption de la Vierge* (San Vicente Martir, Tolède), *le Couronnement de la Vierge* (Col. F. Bosch, Madrid), le *Saint François d'Assise*, le *Saint Eugène* (Escorial), le *Saint Jean Évangéliste*, le *Saint Jean-Baptiste* (Santo Domingo, el Antiguo, Tolède), *la Très Sainte Trinité* (*Jesucristo difunto*, n° 239 du M. du Prado), *les Apôtres* (l'*Apostolado*), une *Sainte Famille* (fig. 521) et quelques magnifiques portraits (Musée et *Casas Consistoriales*, Tolède).

Durant sa vie, le Gréco connut la célébrité, mais aussi la misère et, assure-t-on, la prison pour dettes. En tout cas il tomba dans un oubli profond après sa mort. Aujourd'hui, qu'il jouit d'une juste renommée, la spéculation a jeté de par le monde une si fâcheuse collection de copies ou d'imitations — peintures et sculptures — qu'elle risque de compromettre l'œuvre de réparation. Aussi bien, avant de porter un jugement sur ce grand artiste, importe-t-il de visiter Tolède. C'est le temple de sa gloire (*inf.*, p. 283).

Le meilleur élève du Gréco fut Tristán, qui s'appropria sa manière au point que, faute d'un examen attentif, on a classé parmi les œuvres du maître *la Très Sainte Trinité* de la cathédrale de Séville signée



FIG. 534. — VÉLASQUEZ. — DOÑA MARÍA TERESA DE AUSTRIA. *(Musée du Prado.)* *(Cliché Hachette.)*



FIG. 535. — VÉLASQUEZ.
LA FRAGUA DE VULCANO.
(Musée du Prado.) (Cliché Hachette.)

pourtant : *Luys Tristán faciebat, Toleti, 1629.*

Quatre grands peintres de tempéraments très différents ont jeté un éclat extraordinaire sur l'école de Séville durant la première moitié du XVIIe s.

José ou Jusepe de Ribera (Játiva 1588-Naples 1656) fit ses débuts dans l'atelier de Ribalta et termina en Italie son éducation artistique. Le Caravage produisit sur lui une impression si vive qu'il en adopta le naturalisme et la manière sombre. *Le Martyre de Saint Barthélemy* (fig. 523), dont les musées de Madrid, de Berlin, de Dresde et le palais Pitti possèdent des répliques, et *la Sainte Trinité* (fig. 524) caractérisent cette face de son talent. Pourtant, quand il traite des sujets moins sévères, il se rapproche du Corrège. Tel est le cas de la *Sainte Marie l'Égyptienne* (Musée de Dresde), de la *Madeleine pénitente*, de *l'Échelle de Jacob* (Musée du Prado), de *l'Adoration des Bergers* (Musée du Louvre), de la *Sainte Marie la Blanche* (Eglise des Incurables, à Naples) et de *l'Immaculée Conception* (Augustines de Salamanque).

Zurbarán (Francisco de Zurbarán. Fuente de Cantos, 1598-Madrid ? 1663) vit le jour dans une chaumière de paysans. Ses dispositions pour le dessin étaient si accusées que ses parents n'hésitèrent pas à l'envoyer à Séville, où il devint l'élève de Juan de Roelas et de Herrera. A vingt-cinq ans, il entreprend pour la cathédrale le retable qui consacre sa réputa-



FIG. 536. — VÉLASQUEZ. — VÉNUS AU MIROIR.
(National Gallery.)



FIG. 537. — VÉLASQUEZ. — LAS LANZAS.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*

tion. La célèbre *Apothéose de Saint Thomas d'Aquin* (fig. 525) rappelle encore la manière de ses maîtres. Plus tard, Zurbarán inclina vers l'Italie et mérita d'être surnommé le Caravage espagnol, bien qu'il n'ait jamais quitté sa patrie et n'ait connu Amerighi que par l'intermédiaire de Ribera. Une *Annonciation* (fig. 526) et une *Sainte Catherine* (fig. 527) sont à citer parmi ses belles œuvres.

Séville se glorifie d'avoir vu naître Vélasquez (don Diego Velásquez de Silva. Séville 1599-Madrid 1660), et le Portugal réclame avec fierté la famille noble d'où il sort. Le chef incomparable de l'école espagnole reçut les conseils de Herrera el Viejo, puis de Pacheco (*sup.*, p. 263). Sa première manière, dite sévillane, montre l'influence qu'exercèrent sur lui non seulement les maîtres de sa jeunesse, mais Juan de Roelas et surtout Ribera. En 1622, il épouse Juana de Miranda, fille de Pacheco, et, sur les conseils de son beau-père, se rend à Madrid. Il y étudie les œuvres du Titien, analyse celles de Moro et exécute les portraits de *Philippe IV* et de l'*Infant don Carlos*, frère du roi. Ce sont des œuvres consciencieuses, d'un modelé serré, qui présentent quelques duretés dans l'exécution. La réunion de buveurs connue sous le nom de *Baco* (*Bacchus*) ou de *los Borrachos* (lit. *les Ivrognes*, fig. 528) est le dernier tableau

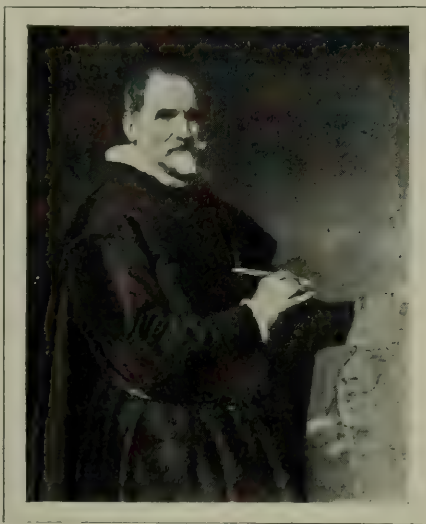


FIG. 538. — VÉLASQUEZ.
J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*



Fig. 539. — Vélasquez. — Las Hilanderas.
(Musée du Prado.) (Cliché Hachette.)

et le plus beau de la série (1628-1629).

L'année même où il terminait *les Buveurs*, Vélasquez, cédant aux conseils de Rubens, partait pour l'Italie. Les grands peintres vénitiens lui révélèrent son propre génie. Il sent l'importance de la lumière, il la distribue, la ménage par gradations infiniment délicates. C'est à cette seconde manière qu'appartiennent les portraits (il se fit aider pour les portraits équestres des souverains) de *Doña María*, reine de Hongrie; de *Philippe III* (fig. 530), de *Doña Margarita de Austria* (fig. 531), de *Philippe IV* (fig. 532), de *Doña Isabel de Borbón*, de l'*Infant Baltasar Carlos* (fig. 533 et pl. III), de l'*Infanta Doña María Teresa de Austria* (fig. 534), du *Comte-Duc d'Olivares* (fig. 529), de l'*Amiral Pulido Pareja*, du *Duc François de Modène* et d'*Innocent X*. Toute une société y apparaît aussi nettement accusée que dans les comédies de Calderón : Philippe IV pâle, émacié, rejeton maladif d'une race mourante, les reines, les infantes graves et tristes, sentant sur elles les yeux redoutables de la *camarera mayor*, le comte-duc insolent, vaniteux et superbe. Seule, la jeunesse du prince Baltasar connaît le sourire.



Fig. 540. — Vélasquez. — Las Meninas.
(Cliché Hachette.)

Veut-il distraire Philippe IV, que laissait inconsolable la mort de son fils, l'infant Baltasar Carlos (1646), Vélasquez peint les bouffons, les nains dont le monarque aimait à s'entourer. Tel est le talent de l'artiste qu'en



VÉLASQUEZ. — Le Prince Baltazar Carlos

(Madrid. Musée du Prado)

Planche III.

dépit de leur dégénérescence physique ou morale aucun d'eux n'est antipathique.



FIG. 541. — ALONSO CANO. LE CHRIST MORT. *(Musée du Prado.)* *(Cliché Hachette.)*

Demande-t-il son inspiration à la mythologie, il nous montre le peuple robuste dans *Mercurio y Argos* ou dans les forgerons de la *Fragua de Vulcano* (*Forge de Vulcain*, fig. 535), et la femme resplendissante de jeunesse dans la *Venus del Espejo* (*Vénus au Miroir*, fig. 536) que l'on a eu l'imprudence d'attribuer à son gendre, Martinez del Mazo. L'année 1647 est signalée par la *Redición de Breda* ou *las Lanzas* (fig. 537). La composition, le dessin, la couleur, les personnages, le paysage, le ciel, les accessoires sont également admirables. *La Redición de Breda* est le chef-d'œuvre de la peinture d'histoire et la manifestation la plus haute du génie de Vélasquez. Le marquis de Spinola pense, parle, et l'on se penche pour mieux entendre les paroles courtoises avec lesquelles il accueille Justin de Nassau, le gouverneur de la place conquise.



FIG. 542. — ALONSO CANO. LA VIERGE ET SON DIVIN ENFANT. *(Musée du Prado.)* *(Cliché Hachette.)*

Une seconde fois, le maître se dirige vers l'Italie. A son retour, en 1651, le roi lui concède la haute charge d'*aposentador* (maréchal-fourrier du palais). Les occupations que lui occasionnent ses nouvelles fonctions n'interrompent pas le cours de sa vie artistique. Le *Sculpteur Montañés* (fig. 538), admirable portrait où le grand peintre de l'Espagne a immortalisé les traits de son grand sculpteur, l'*Infanta Margarita*, l'*Infant Felipe Próspero*, enfin, en 1556,



Fig. 543. — Murillo. — Saint Antoine en extase.
(Musée de Séville.)
(Cliché Anderson.)

las Hilanderas (*les Fileuses*, fig. 539) et *las Meninas* (*les Filles d'honneur*, fig. 540) caractérisent la troisième manière de Vélasquez, désignée en Espagne sous le nom de *manera abreviado* (*simplifiée*). Pressé par le temps, a-t-on dit, mais plutôt servi par une vision merveilleuse et une main qui ne trahit jamais la pensée, Vélasquez peint du premier jet. Les ombres ne sont que frottées, les lumières seules sont traitées en pleine pâte ; il néglige les accidents et les détails secondaires pour ne s'attacher qu'aux traits essentiels, et la synthèse est tellement sûre, la virtuosité si souveraine que ses *peintures simplifiées* donnent l'impression de morceaux finis et poussés. Au point de vue de la technique, Vélasquez est le plus grand peintre que le monde ait connu. J'ajouterai que la Fortune ne se lassa jamais de lui sourire. Il connut toutes les joies du triomphe et ignora les déboires des débuts difficiles comme les tristesses d'une fin délaissée (*inf.*, p. 283).

Vélasquez n'eut pas de continuateurs. Parmi les peintres qui grandirent auprès de lui, l'on signale Juan Bautista Martinez del Mazo (1615-1667), qu'il affectionna jusqu'à lui donner sa fille et dont il compléta une vue de Saragosse ; Juan Pareja (1606-1670), un mulâtre qu'il affranchit, et Juan Carreño de Miranda (1614-1685), un artiste attaché à la Chambre de Charles II et qui reproduisit sou-



Fig. 544. — Sainte Élisabeth (Isabel) de Hongrie.
(Musée du Prado.)
(Cliché Lacoste.)

vent les traits du monarque.

En même temps que les écoles de Valence et de Séville atteignaient à l'apogée, il se formait à Grenade un centre artistique d'où l'on a vu sortir des sculpteurs d'un talent très personnel. Alonso Cano en est le véritable fondateur (*sup.*, p. 259). Tour à tour élève de Montañés et de Juan del Castillo (*sup.*, p. 264), il entre pour se perfectionner dans l'atelier de Pacheco (*sup.*, p. 262), où il se lie avec Vélasquez d'une amitié indissoluble. Raphaël est son Dieu, et toute son œuvre peinte est un acte d'adoration. *Le Christ mort soutenu par les Anges* (fig. 541) où la beauté de l'étude anatomique rivalise avec le charme de la couleur, ses *Vierges* au voile blanc et au manteau bleu, d'un type si expressif et si pur (fig. 542), la *Soledad* de la cathédrale de Grenade si douloureuse et si poignante sont populaires dans toute l'Espagne.



FIG. 545. — MURILLO. — SAINT ILDEFONSE RECEVANT LA CHASUBLE DES MAINS DE LA VIERGE.
(Musée du Prado.) (Cliché Anderson.)



FIG. 546. — MURILLO. IMMACULÉE CONCEPTION.
(Dessin à M. L. de Madrazo.)
(Cliché Lacoste.)

Le groupe grenadin compte encore Pedro de Moya (1610-1666), qui, au lieu d'étudier en Italie, s'était formé en Flandres, où il servait comme soldat, et en Angleterre, auprès de Van Dyck, dont il était devenu l'ami. Pedro de Moya est moins connu par ses œuvres que pour avoir deviné Murillo et lui avoir montré la voie où il devait s'illustrer.

Bartolomé Esteban Murillo (Séville, 1618-1682) avait rencontré Pedro de Moya dans l'atelier de Juan del Castillo. A la vue des



Fig. 547. — Murillo. L'Annonciation.
(Musée du Prado.) (Cliché Hachette.)

copies de Rubens et des études d'après Van Dyck que lui montre son ami, il est frappé d'un trait de lumière. Dès lors, il accumule les *sergas*, toiles grossières que les colporteurs achetaient pour les expédier dans le Nouveau Monde, réunit un petit pécule et veut gagner lui aussi les Flandres. Il part, mais il s'arrête à Madrid, où Vélasquez l'accueille avec bonté et, pendant près de dix ans, il copie les Titien, les Véronèse, les Rubens, les Van Dyck, les Vélasquez des magnifiques collections royales. En 1645, Murillo revient à Séville et compose la *Cuisine des Anges* (Musée du Louvre), la *Mort de sainte Claire* (Musée de Dresde), *San Diego de Alcalá* (Musée du Prado), inspirés des maîtres qu'il a si patiemment étudiés. Enfin, en 1649, délivré de toute contrainte, il peint les admirables *Saint Antoine de Padoue* du musée (fig. 543) et de la cathédrale de Séville et, plus tard, *Sainte Élisabeth pansant les teigneux* (fig. 544), *Saint Ildefonse recevant une chasuble des mains de la Vierge* (fig. 545), puis l'*Annonciation* (fig. 547), la *Vierge du Rosaire* (fig. 548), *Saint Thomas* et, enfin, le *Christ se détachant de la croix pour embrasser Saint François d'Assise* du musée de Séville. Pages sublimes où les jouissances de l'ascétisme et le mystère des extases, sont rendues avec une émotion qui n'a jamais été atteinte.



Fig. 548. — Murillo. La Vierge du Rosaire.
(Musée du Prado.) (Cliché Anderson.)

Entre 1660 et 1674, Murillo compose pour la *Hermandad de la Caridad*, à laquelle il s'est affilié, un magnifique ensemble. Le *Frappe-*

ment du rocher ou *La Sed* et *la Multiplication des pains*, ou *Pan y peces* qui en font partie, sont parmi ses plus vastes compositions.



Fig. 549. — Murillo.
Jésus et Saint Jean enfants.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*

Murillo est aussi le peintre de ces *Immaculées Conceptions* (fig. 546) dont Montañés avait arrêté le type, de ces Vierges plus belles encore que les belles Sévillanes qu'il choisit pour modèle (fig. 547, 548). La gloire céleste n'illumine pas seulement les figures, elle règne autour d'elles, vaporeuse, tantôt argentée, tantôt dorée, toujours suave et caressante. Les qualités diverses de son talent brillent encore dans les petits tableaux représentant *Jésus et Saint Jean enfants auprès de l'Agneau*, peintures exquises dont on ne se lasserait pas de célébrer le charme (fig. 549, 550).

Murillo ne se spécialisa pas dans les tableaux religieux. Il rend avec une saisissante vérité les sujets familiers et réalistes ; il prend dans les rues de Séville les modèles des jeunes vagabonds des musées de Munich, de Dresde, de l'Ermitage, du Louvre (fig. 551). Il est aussi un portraitiste excellent et un peintre de paysage, de nature morte et d'animaux d'une virtuosité surprenante.



Fig. 550. — Murillo.
Le Divin Berger.
(Musée du Prado.) *(Cliché Hachette.)*

Deux peintres essayèrent de s'élever contre Murillo. Le premier, Francisco Herrera *el Mozo* (Séville 1622-Madrid 1685), est un des premiers artistes dont les œuvres témoignent d'un art en décadence. Malgré



Fig. 551. — Murillo.
Jeune mendiant.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

son style conventionnel et maniéré, il jouit de la faveur de Marie-Anne d'Autriche et de Charles II. Le second, Juan de Valdés Leal (Cordoue, 1630-1691), est, au contraire, un artiste de grande valeur et un coloriste expressif au sens le plus élevé du mot. Tantôt il s'inspire de Murillo, — *Assomption* de la National Gallery, *Immaculée Conception* du musée de Séville, *Vierge des Orfèvres* du musée de Cordoue, — tantôt il se complaît dans la représentation de sujets répugnants. Comme Pacheco, Valdés Leal fut un collaborateur extrêmement recherché par les statuaires polychromistes (*sup.*, p. 261).

Au nombre des disciples de Valdés Leal, on place Palomino (1653-1726). Il écrivit le *Museo pictórico*, qui lui valut le surnom de Vasari espagnol. D'autre part, il composa des tableaux religieux (fig. 552) et peignit à fresque les voûtes de los Santos Juanes à Valence, de San Esteban à Salamanque et de la chapelle dite du *Tabernáculo* à la chartreuse de Paular où il s'égale au Napolitain Solimena et au cavaliere del Pozzo.

Le chef de l'école de Madrid est Antonio Pereda (Valladolid 1599-1678). Il peignit pour le salon des Reines du Buen Retiro *Gênes secouru par le marquis de Santa Cruz*. Claudio Coello (Madrid, 1623?-1693), un élève de F. Ricci, qui rappelle les Flamands par l'éclat du coloris et de la lumière (fig. 553),



Fig. 552. — Palomino y Velasco.
Immaculée Conception.
(Musée du Prado.) (Cliché Lacoste.)



Fig. 553. — Claudio Coello. Apothéose de Saint Augustin. (Musée du Prado.) (Cliché Lacoste.)

dota l'Escorial de *la Sagrada Forma* (l'Hostie consacrée) où figurent Charles II, le prieur de l'Escorial et les principaux personnages de la cour. Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600-1680) continua magistralement à Valence la tradition naturaliste de Ribalta, son maître. Puis, vinrent Mateo Gilarte (1620-1700), un imitateur de Zurbarán et les élèves de Vélasquez dont il a été parlé (p. 274), Juan de Arellano (Santorcaz 1614-Madrid 1676) et Bartolomé Pérez (Madrid 1634-1693) sont deux peintres de fleurs (fig. 554).

Les arts du Siècle d'Or sont comme le sceau des arts de l'Espagne. L'histoire de leurs origines et de leur développement est désormais complète et, du faîte glorieux où ils règnent, on peut embrasser le chemin qu'ils ont parcouru pour l'atteindre. La France, la Bourgogne, les Flandres, l'Allemagne, l'Italie, l'Orient islamique les inspirèrent tour à tour, mais l'Espagne réagit bientôt, et l'on a vu que, de tous les enseignements dont elle profita, ceux de la France et de l'Orient islamique furent les seuls qui exercèrent une action durable. Celle-là s'imposa par son voisinage et par des affinités naturelles ; celui-ci, par un contact plus de huit fois séculaire.



Fig. 554. — Bartolomé Pérez. Fleurs. (Musée du Prado.) (Cliché Lacoste.)

L'influence de la France fut générale. Celle de l'Islam fut limitée et, dans le domaine artistique, elle s'exerça de préférence sur l'architecture, la décoration, les arts mineurs. La peinture en sentit les effets par l'intermédiaire des manuscrits, des tissus, des broderies, des faïences, des ivoires et des cuivres ouvrés.



Fig. 555. — Séville. — Cathédrale. Grille du chœur. (Cliché Lacoste.)

Ces unions avec l'Orient ne furent pas particulières à l'Espagne (*sup.*, p. 23, 43 à 47). A la fin de la période gothique, Venise, soumise dès longtemps à l'influence directe de Byzance et à l'influence médiate de l'Islam, offrit aussi un stage analogue, au stage *mudéjar*, durant lequel il exista entre ses arts et ceux de l'Espagne des ressemblances qui tiennent moins à des emprunts directs impossibles à saisir qu'à des alliances lointaines entre des aïeux communs.

Saint-Marc (fin du XIe s.) est encore un édifice byzantin. Mais le palais des Doges (XIVe et XVe s.), la Ca d'Oro (1424-1430), les palais Pisani, Contarini-Farsan, qui relèvent à la fois de l'Occident gothique et de l'Orient islamique, sont caractérisés par les délicates colonnettes, les arcs enlacés, les accolades, les roses lobées, les étoiles découpées à jour que présentent les *ajimeces* de Mérida (p. 87), de l'Aljaferia (fig. 196, 197, 198, et *sup.*, p. 90), le mihrab de Cordoue (fig. 68, 195), les illustrations de la Bible de Noailles (fig. 271), monuments ou représentations qui s'étagent du IXe à la fin du XIe s.



Fig. 556. — Séville. — Casa de Pilatos, grille de fenêtre du jardin del Pretorio. (*sup.*, fig. 343.) (Cliché Lacoste.)

Pour certains édifices contemporains, l'air de famille est si accusé que l'on pourrait les transporter de Venise en Espagne et réciproquement sans nuire à l'harmonie esthétique des milieux.

La raison des analogies qui viennent d'être signalées est également, et pour une large part, celle de la parenté que l'on observe entre les écoles de peinture vénitienne et andalouse et,

par cela même, sa mise en évidence revêt un nouvel intérêt. Certes, l'Espagne du Siecle d'Or dut beaucoup à l'Italie ; mais ce furent Sienne, Florence, Rome, Naples, que ses artistes fréquentèrent d'abord. On ne peut invoquer non plus les œuvres superbes du Titien et du Tintoret, dont Charles-Quint et ses successeurs, Philippe II, Philippe III et Philippe IV, enrichirent les palais royaux, puisque la parenté vénitienne ne s'établit qu'avec Séville et que l'école de Séville succède à l'école de Valence inféodée elle-même aux Florentins (*sup.*, p. 244, 245). C'est ainsi que Pedro Sánchez, l'artiste qui ouvrit la voie où s'engagèrent les grands maîtres dont Séville s'honore d'avoir été le berceau, ne connut l'Italie que par l'intermédiaire des Vicente Macip, des Juan de Juanes et peut-être de Luis de Vargas (*sup.*, p. 245). Cependant il est tel de ses tableaux, la *Mise au Tombeau* du musée de Buda-Pesth, par exemple, que l'on attribuerait sans hésitation à l'école vénitienne si la signature n'indiquait pas qu'il s'agit



FIG. 558. — CROSSE ÉPISCOPALE. *(Col. du cardinal Moreno.) (Cliché Lacoste.)*

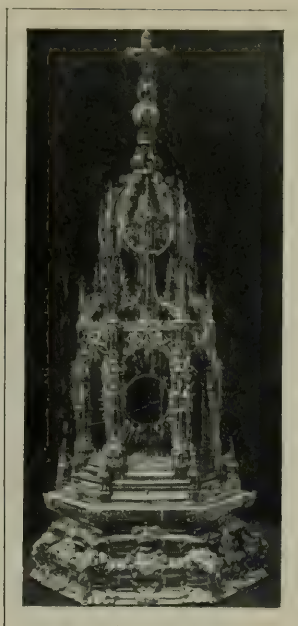


FIG. 557. — ENRIQUE DE ARFE. — CUSTODIA D'ARGENT DORÉ. *(Cath. de Cadix.)*

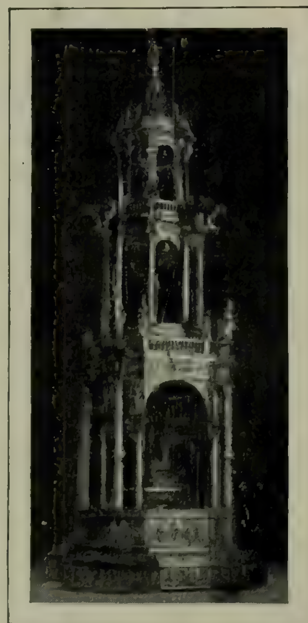


FIG. 559. — A. SUAREZ. CUSTODIA D'ARGENT.

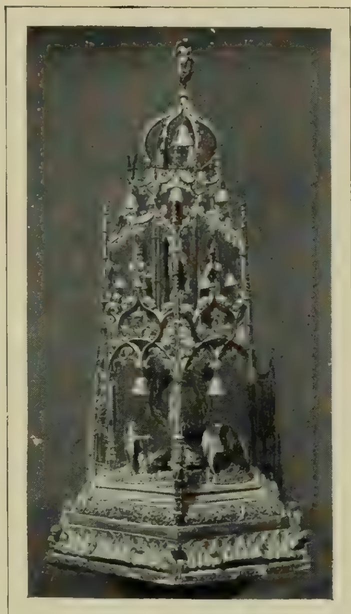


Fig. 560. — Enrique de Arfe. Custodia d'argent (*San Benito de Sahagun.*) (*Cliché Lacoste.*)

d'une œuvre sortie d'un atelier de Séville. D'autre part, Fernández Navarrete (Logroño 1526-Tolède 1579), connu sous le surnom de *el Mudo* (*le Muet*) ou du *Ticiano español* et qui, effectivement, introduisit en Espagne l'opulente palette des Vénitiens, appartient à l'école de Madrid, où il n'eut pas d'imitateurs et fut sans influence sur l'école de Séville, qui avait déjà trouvé sa voie. Dans une certaine mesure, c'est encore le cas d'un élève du Tintoret, Juan de Roelas (*sup.*, p. 264, 270), puisque Zurbarán, son disciple favori, fut le plus personnel des peintres espagnols. En vérité, pour comprendre les affinités entre les écoles de Venise et de Séville, il faut tenir compte de ce qu'elles eurent un plus long contact avec l'Orient que celles des autres villes de l'Italie et de l'Espagne.

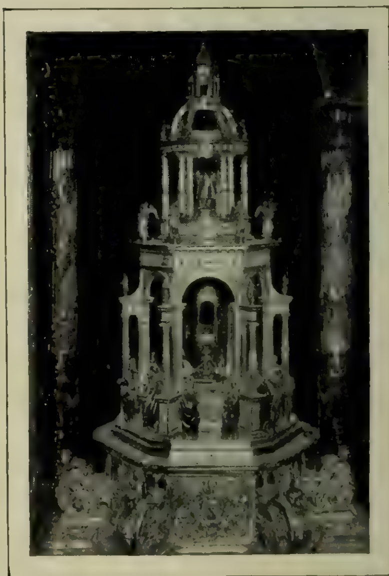


Fig. 561. — Juan de Benavente. Custodia d'argent. (*Cathédrale de Palencia.*) (*Cliché Lacoste.*)

L'importance trop négligée des origines et la prédominance exagérée accordée à des contacts fortuits pour expliquer des ressemblances saisissantes ont conduit les auteurs, qui ont pour le Gréco un enthousiasme où la littérature a plus de part que la critique, à magnifier le rôle du maître de Candie. Ils en font l'intermédiaire des Vénitiens et lui attribuent une influence décisive, mais à mon avis très contestable, sur les peintres sévillans, notamment sur Vélasquez.

D'abord si le Gréco fut un disciple du Tintoret, il en trahit

l'enseignement et reconquit sa personnalité gréco-byzantine après son arrivée à Tolède (*sup.*, p. 281) ; puis, il n'explique pas Pedro Sánchez ; enfin Velasquez, chargé par Philippe IV de disposer les peintures de l'Escorial, ne donna de place prééminente à aucun tableau du Gréco. L'admirant sans réserve, jusqu'à s'en inspirer, il eût, sans doute, agi d'une manière différente. Au surplus, l'œuvre entière comme la vie des deux grands maîtres sont trop dissemblables pour qu'une filiation artistique puisse être mise en question. Une seule fois, dans le portrait du comte de Benavente (musée du Prado), Vélasquez montre une nervosité et introduit une distribution de lumière inaccoutumée chez lui et habituelle chez le Gréco ; mais cette figure exceptée, il se distingue de son aîné par des caractères décisifs, alors même que le sujet invite à des compositions comparables. La remarque s'applique au *Couronnement de la Vierge* du Gréco, ce joyau précieux de la collection Pablo Bosch, que l'on compare avec insistance à une toile du musée du Prado où Vélasquez a traité le même sujet. Autant vaudrait prétendre que l'un et l'autre se sont inspirés du tableau d'Albert Dürer ou de tout autre peintre italien ou flamand consacré à cette représentation.



FIG. 562. — CROIX PROCESSIONNELLE.
(Cathédrale d'Astorga.)
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 563. — PAIX.
(Cathédrale d'Astorga.)
(Cliché de l'auteur.)

En vérité, le Gréco est mystique, idéaliste, étincelant, fantasque, passionné, dramatique ; Vélasquez est réaliste, lyrique, calme, harmonieux, pondéré. Le Gréco prodigue la lumière ; Vélasquez la distribue comme une matière précieuse. Le



Fig. 564. — Ornements d'église. (Cathédrale de Tolède.) (Cliché Lévy.)

Gréco se disperse en une production trop active et partant inégale ; Vélasquez travaille avec sagesse, ne se répète jamais, aborde dans chaque œuvre importante un problème nouveau, et progresse d'un mouvement continu. Le Gréco fut un artiste entre les artistes avant Rembrandt ; Vélasquez est l'unique, il est le protégé des dieux, le miracle du génie.

Fer et bronze. — Les grilles des cathédrales de Palencia, par Francisco de Villalpando, l'un des architectes de l'Alcazar de Tolède, celles de Pampelune, de Saragosse, de Cuenca, par Fernández de Arenas (1557), de Salamanque, de Burgos, de Tolède et de Séville (fig. 555), la grille d'un tombeau de la cathédrale de Salamanque, les grilles placées devant les fenêtres de quelques maisons (fig. 556) témoignent d'un goût parfait chez les artistes qui préparèrent les modèles et d'une maîtrise incomparable chez les forgerons, les fondeurs et les ciseleurs qui les exécutèrent.

Bois. — La menuiserie d'art atteint elle aussi à la perfection. Parmi les œuvres d'une conception et d'une exécution technique irréprochables, l'on notera les nouvelles stalles de la cathédrale de Palencia dues à Pedro de Guadalupe (1519), celles du Parral par Bartolomé Fernández



Fig. 565. — Chasuble (xvi[e] s.). (Musée archéologique de Madrid.) (Cliché Lacoste.)

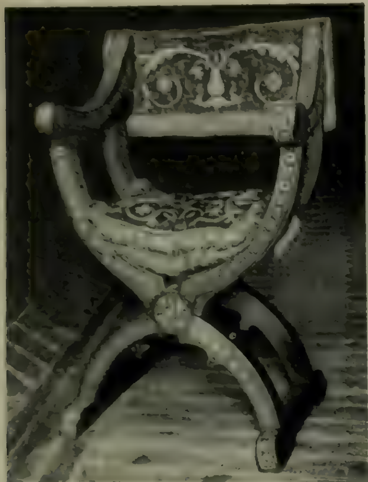


FIG. 566. — FAUTEUIL DE MARQUETERIE.
(*Musée archéologique de Madrid.*)
(*Cliché de l'auteur.*)

(Musée arch. de Madrid), la porte de la cathédrale de Burgos qui répond au cloître, celle de la sacristie dans la cathédrale de Cuenca et les riches boiseries de la sacristie, dans la cathédrale de Murcie.

Orfèvrerie. — On ne se lasse pas non plus d'admirer les *custodias* (ostensoirs) des cathédrales de Barcelone et de Gérone d'un style gothique très pur, celles des cathédrales de Cadix (fig. 557), de Cordoue (1513), de Tolède (1524), du couvent de San Benito de Sahagún par Enrique de Arfe (fig. 560), des cathédrales de Santiago et de Medina de Rio Seco par son fils Antonio, de Palencia par Juan de Benavente (fig. 561), de Cadix par A. Suarez (fig. 559), de Jaen par Juan de Ruis, les crosses (fig. 558), les croix processionnelles (fig. 562), les calices, les paix (fig. 563), les tabernacles, les devants d'autels, les lampadaires, les statues. Le groupe et les petites figures de la *Capilla de Santa Cecilia* de Jaen en font une œuvre accomplie.

Broderie. — L'art de la peinture à l'aiguille est exercé par des brodeurs dont les orfrois sont au nombre des merveilles conservées dans les cathédrales (fig. 564, 565).

Mobilier. — Les crédences et les coffres, les lits, les candélabres (fig. 567) participent du style de la Renaissance française avec des accents platéresques. Les sièges gardent parfois un caractère *mudéjar*. En ce cas, les bois reçoivent des incrustations de nacre, d'ivoire, d'argent (fig. 566).

Armes. — Si les belles armures sont commandées souvent en Italie et en Alle-



FIG. 567. — CANDÉLABRE.
(*Cathédrale de Tolède.*)
(*Cliché de l'auteur.*)



Fig. 568. — Armuriers d'Enqui (Navarre). — Écu offert par eux a Philippe IV.
(Armeria de Pampelune.)
(Cliché Lacoste.)

magne, l'Espagne, pour les exécuter, forme aussi des forgerons et des ciseleurs qui ne le cèdent aux étrangers ni en habileté technique, ni en talent (fig. 568, 569). Puis Tolède excelle dans la fabrication des épées, des dagues et des poignards.

Faïence. — L'art de la faïence appliqué à la décoration architecturale subit une transformation complète. A la marqueterie telle que l'avaient pratiquée les Mores, — procédé long et onéreux, — on substitua un travail dit de *cuerda seca*. Il consistait à imprimer sur les carreaux de faïence des dessins séparés par des canaux plus profonds et à couler dans les canaux une pâte de teinte neutre qui, à la cuisson, empêchait le mélange des couleurs déposées au pinceau dans les espaces intermédiaires. D'abord, les céramistes imitèrent les tracés géométriques mais, à dater du XVI[e] s., ils s'inspirèrent plutôt des brocarts. Ces revêtements mi-partie *mudéjars*, mi-partie platéresques s'observent dans les chapelles de la cathédrale de Saragosse et dans plusieurs églises de Séville (fig. 570). A son tour, la *cuerda seca* ne tarda pas à être abandonnée ; le dessin s'émancipa, la palette s'enrichit et aux figures géométriques, aux damas à teintes plates succédèrent de véritables peintures soutenues par un trait brun et se détachant sur des fonds blanc-crème ou ocre jaune assez intense. L'oratoire d'Isabelle la Catholique dans l'Alcazar de Séville et, surtout, le retable offrent un exemple de cette nouvelle technique. Au-dessus de l'autel, appa-



Fig. 569. — Armure faite a Pampelune.
(Armeria de Pampelune.)
(Cliché Lacoste.)



Fig. 570. — Séville. — Santa Paula. Tombeau de León Enriquez. *(Cliche de l'auteur.)*

raît un tableau (1 m. 56 sur 1 m. 12) formé par des carreaux de faïence jointifs (fig. 571). La composition, d'une grâce adorable, représente la *Visite de la Vierge à sa cousine Élisabeth.* Aux pieds de Marie, on lit : *Francisco Niculoso me fecit*, et, sur le pilastre de gauche : *1508.* La différence de style entre le tableau principal d'inspiration flamande, le panneau placé sur le devant de l'autel qui relève de l'art florentin et quelques détails *mudéjars*, permet, une fois de plus, de faire le départ des sources où s'alimentaient les peintres et les décorateurs espagnols.

Vitraux. — Les vitraux témoignent d'une grande habileté professionnelle. La technique est française ; par la composition, le dessin et le coloris, ils se rattachent aux écoles qui ont fourni les cartons. La cathédrale de Barcelone possède encore des verrières de Bermejo exécutées par Fontanet en 1495. On en admire d'autres à Burgos, Tolède, Saragosse, Avila, Ségovie, Grenade. Une verrière de la cathédrale de Séville, placée audessus de la porte de los Palos, représente le martyre de saint Sébastien. Mais c'est Charles-Quint vêtu à la mode du temps qui sert de but aux flèches. Sous les pieds de l'empereur, on lit le monogramme de l'auteur : A. Y. V., soit Arñao y Vergara. Commencée en 1535, la verrière fut terminée en 1572.



Fig. 571 — Francisco Niculoso Pisano. — La Visitation. *(Retable de l'oratoire d'Isabelle de Castille, Alcazar de Séville.)* *(Cliché Beauchy.)*

BIBLIOGRAPHIE. — ESPAGNE : RENAISSANCE. — Luis Alfonso, *Murillo*, Barcelone, 1886. — Araujo, *Historia de la Escultura española* (depuis la Renaissance). — Diego López de Arenas, *La Carpinteria de lo blanco y trabado de Alarifes*, Sevilla, 1633. — Cean Bermudez, *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1829. — Charles Blanc, *Histoire des Peintres. Ecole espagnole*, Paris, 1886. — L. Bonnat, *Velásquez* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1898). — A. Breal, *Velásquez*, Londres, 1905. — Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura.* — M. B. Cossio, *Historia de la Pintura española; El Greco*, Madrid, 1908. — Curtis, *Velásquez and Murillo.* — J. Dieulafoy, *Aragon et Valence*, Paris, 1908 ; *Castille et Andalousie*, Paris, 1901. — M. Dieulafoy, *La Statuaire polychrome en Espagne*, Paris, 1908. — E. Faure, *Vélasquez*, Paris, 1903. — Gensel, *Velásquez*, Stuttgart, Leipzig, 1905. — Gurlitt et Junghandel. *Die Baukunst der Spanier*, Dresde, 1899 — Hartley, *A Record of Spanish Painting*, Londres, 1904. — Hermenegildo Giner de los Rios, *Historia de las Artes industriales.* — K. Justi, *Diego Velásquez*, Bonn, 1888 ; *Murillo*, Leipzig, 1892 ; *Philipp II als Kunstfreund* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1881, p. 342, sur l'Escorial). — Knackfuss, *Murillo*, Leipzig, 1899 ; *Velásquez*, Leipzig, 1898. — P. Lafond, *Vélasquez*, Paris, 1906. — P. Lefort, *La Peinture espagnole*, Paris, 1894 ; *L'École espagnole au Prado* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1894) ; *Zurbaran* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1892) ; *Murillo*, Paris, 1892. — P. Leprieur, *La Vénus au miroir de Vélasquez* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1906) ; *Vélasquez*, Paris, 1888. — Llaguna y Cean Bermudez, *Noticia de los Arquitectos y Architectura de España.* — Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciónes de cuadros de los Reyes de España.* — Marti y Monso, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid*, Valladolid, 1898-1901. — José Martinez, *Discursos practicables del nobilissime Arte de la Pintura.* — Mayer, *Conférence faite à l'Athénée de Madrid sur les relations de la peinture espagnole avec la peinture vénitienne.* — J. R. Mélida, *Lecciones dadas en la Esc. de Estudios superiores*, Curso, 1904-1905. — Gómez Moreno (trad. Bertaux), *Un Trésor de Peintures inédites du XVe siècle dans la chap. roy. de Grenade* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1908). — Pacheco, *El Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas.* — Palomino de Velasco, *El Museo pictórico y la escala óptica.* — Pons, *Viaje por España.* — Pelayo Quintero Atauri, *Luis Tristán* (*Boletin de la Soc. esp. de Excur.*, Madrid, 1909). — C. S. Ricketts, *The Prado*, Londres, 1904. — Salvador Sampere y Miguel, *El Greco*, Hispania, 1902. — N. Sentenach, *La Pintura en Madrid*, Madrid, 1906-1907. — L. Manuel Serrano y Ortega, *Jesús del Gran Poder. Notice sur Montañés*, Grenade, 1898. — R. Stevenson, *Velásquez*, Londres, 1899. — W. Stirling, *Annals of the Artist in Spain.* — W. Stirling et W. Burger, *Velásquez.* — Stromer, *Murillo*, Berlin, 1879. — Elias Tormo y Monzó, *Desarrollo de la Pintura española del Siglo XVI ; Historia de la Escultura.* — L. Viardot, *Les Musées d'Espagne*, Paris, 1860 — Conde de la Viñaza, *Adiciones á Bermúdez*, Madrid, 1894.





FIG. 572. — JUAN RAMIREZ. — NUESTRA SEÑORA DEL PILAR.
(Saragosse.) (Cliché Lacoste.)

CHAPITRE VII

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

BORROMINI ET CHURRIGUERA. — ARCHITECTURE NÉO-PLATÉRESQUE; PÉNÉTRATION RÉCIPROQUE DES STYLES FRANÇAIS ET ESPAGNOL ; ARCHITECTURE PSEUDO-CLASSIQUE. — PALAIS ; THÉATRES ; PONTS. — SCULPTURE : DÉCADENCE ; CARACTÈRES COMMUNS ET TRAITS DISTINCTIFS DES DIVERSES ÉCOLES ; CONCLUSION. — PEINTURE. — ARTS MINEURS; FABRIQUES ROYALES DE TAPISSERIES ET DE FAIENCE.

VERS l'année 1620, l'architecture dite *borrominesque*, — en réalité antérieure à Borromini (1599-1667), — était apparue en Espagne. Crescenzi, l'auteur du Panthéon de l'Escorial et d'une partie du Buen Retiro, est tenu pour l'auteur de cette introduction. Le style *borrominesque* fit des ravages d'autant plus profonds que Crescenzi, nommé successivement superintendant du Conseil des Travaux et Jardins (14 Octobre 1630), marquis de la Torre à titre héréditaire et Grand-Croix de Santiago, s'était entouré d'une pléiade de sculpteurs, d'orfèvres, de fondeurs et de ciseleurs italiens et que, par sa haute situation, il les imposa jusqu'à sa mort (1660). Dès la disparition de Crescenzi, le platéresque, que les Italiens avaient ranimé, sortit de la léthargie où il était tombé (*sup.*, p. 224), mais ne revint à la vie que pour entrer en décadence.

Le néo-platéresque est déjà très accusé dans la chapelle de San

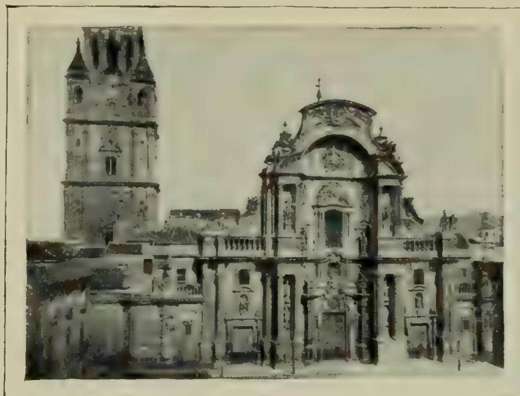


Fig. 573. — Jaime Bort. — Façade ouest de la Cathédrale de Murcie.
(Cliché Lacoste.)

Isidoro Labrador jointe à San Andrés (Madrid, 1657-1663) et construite par Sebastián Herrera Barnuevo. Les marbres blancs, rouges, jaunes et verts y sont répandus à profusion. Les fruits, les fleurs s'accrochent aux colonnes, contournent les angles des portes et des fenêtres, surchargent les socles et les entablements. Mais San Andrés est classique auprès de San Luis de Madrid, élevé par José Ximenes Donoso (1628-1690). C'est dans le même style touffu que furent construits la chapelle dorée de Nuestra Señora de la Soledad à San Isidoro el Real de Madrid la façade ouest de la cathédrale de Murcie (XVIIIe s.) par Jaime Bort (fig. 573), le portail de San Andrés de Valence (fig. 574), le célèbre transparent de la cathédrale de Tolède par Narciso Tomé, le portail de l'hospice de San Fernando à Madrid (fig. 575) et la sacristie de la chartreuse de Grenade (1727-1764), dont le mobilier en caoba, gaïac, ébène incrustés de nacre, d'écaille, d'ivoire et d'argent demanda trente années de travail à Fray José Manuel Vásquez.

Ces monuments sont caractérisés par des façades hérissées, des entablements ondulés, des frontons brisés, des volutes à rebours, des balustres à contresens, par une abondance de fleurs, de coquilles, d'ornements déplacés ou insignifiants et, quand il s'agit d'une chapelle, d'un autel ou d'un retable, par une profusion de marbres d'onyx, d'agathes, de jaspe, de lapis et de bronze.

Il faut encore ranger dans le néo-



Fig. 574. — Valence. San Andrés.
(Cliché Lacoste.)

platéresque la somptueuse amplification de la façade du Seminario Conciliar de Salamanque, que Fernando de Casas y Nova dressa devant la *Gloria* de Santiago (1738). Appuyée sur le vigoureux soubassement et le gigantesque escalier qui raccorde la plaza Mayor avec le sol de la cathédrale, elle a belle allure, bien qu'elle jure avec le reste de la construction (fig. 576).

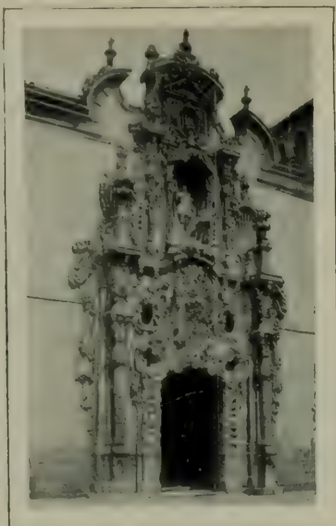


Fig. 575. — Madrid. Façade de l'hospice San Fernando. *(Cliché Lacoste.)*

L'on remarquera qu'aucun des édifices dont il vient d'être fait mention n'est dû à l'artiste qui porte la responsabilité des extravagances du néo-platéresque et que leur parrain officiel, don José Churriguera, fut entre les plus sages des *churrigueresques*. Nommé par Charles II architecte des palais royaux, il donna la mesure exacte de son talent au couvent de San Cayetano de Madrid. Ses meilleurs élèves furent ses deux fils, Jerónimo et Nicolás, puis Andrés et Jerónimo García de Quiñones. L'œuvre maîtresse des fils de Churriguera est la coupole de Santo Tomás de Madrid et celle des frères Quiñones (1720-1733), la plaza Mayor de Salamanque (fig. 577), qui, par ses dimensions, — 74 mètres sur 78 mètres, — sa régularité et la richesse de l'architecture, est, au demeurant, la plus belle de l'Espagne.



Fig. 576. — Fernando de Casas y Nova. Basilique de Santiago *(Façade du XVIII[e] siècle).* *(Cliché Hauser y Menet.)*

Au moment où triomphait le churrigueresque, un petit-fils de Louis XIV était monté sur le trône d'Espagne. Philippe V (1700-1724) appela pour construire le palais de San Ildefonso (La Granja, près de Ségovie) deux architectes français, René Carlier et Étienne Boutelou, et de nombreux



Fig. 577. — Quiñones. — Plaza Mayor de Salamanque.
(Cliché de l'auteur.)

décorateurs. Les rapports de la France et de l'Espagne qui, dès le règne de Louis XIV, étaient devenus fréquents, avaient créé des affinités telles entre les architectes des deux pays que les artistes français se bornèrent à calmer le style espagnol, tandis qu'en France le style noble perdait de sa rigidité sous l'action du churrigueresque et aboutissait à la rocaille. Ainsi s'explique la survivance d'un churrigueresque assagi dans le palais de San Ildefonso (fig. 578) et dans l'immense couvent des Salesas Reales (Madrid, 1750-1758), — aujourd'hui Palais de Justice, — que René Carlier bâtit sur l'ordre de doña Maria Bárbara de Braganza. On répète communément à Madrid : *bárbara reina, bárbara obra, bárbaro gusto, bárbaro gasto* (dépense folle). Les Salesas Reales ne méritent pas cet excès de blâme. Chargé de refaire à la fois l'Escorial et Saint-Cyr et contraint de s'établir sur un terrain en forte déclivité, dans des conditions particulièrement difficiles, Carlier résolut le problème avec beaucoup d'habileté



Fig. 578. — René Carlier et Etienne Boutelou. — Palais de San Ildefonse.
(Cliché Lacoste.)

Dans la nuit de Noël de l'année 1734, le feu détruisit le palais royal de Madrid. Philippe V en confia la reconstruction à un architecte sicilien, Felipe de Jubara ou Juvarra, élève de Bernini et de Fontana. Mais la reine Élisabeth Farnèse, qui redoutait d'engager le trésor royal dans de trop grandes dépenses, créa tant de difficultés que Jubarra mourut de chagrin. Il fut remplacé par un Turinois,

Battista Sacchetti, et la première pierre de l'édifice put être posée le 7 Avril 1737. La construction de ce palais eut une influence décisive sur les arts espagnols. Il en résulta que l'Espagne s'éloigna d'un style que ses excès avaient déconsidéré à l'heure même où la France adoptait un churrigueresque élégant et châtié.



Fig. 579. — Juan Ramirez. Nuestra Señora del Pilar
(Saragosse.)
(Cliché Lacoste.)

Ventura Rodriguez, en qui s'incarnèrent les nouvelles tendances, était né en 1717, à Ciempozuelos. A peine âgé de trente-deux ans, il débute à Madrid avec l'église de San Marcos et, cinq ans plus tard, Juan Ramirez ayant été nommé architecte de Nuestra Señora del Pilar (Saragosse), le choisit comme collaborateur. L'édifice avait été commencé en 1681, sur les plans d'un peintre de Séville, Herrera *el Mozo* (*sup.*, p. 277, 278), qui avait eu l'ambition de copier Saint-Pierre de Rome. Ses successeurs démolirent une partie de l'église, concentrèrent leurs efforts sur un projet réalisable et construisirent la façade dans le style compassé alors en usage (fig. 572). Néanmoins, quand il s'agit d'ériger le *templete* sous lequel devait reposer l'image miraculeuse de Notre-Dame, Ventura Rodriguez éleva un véritable monument churrigueresque où les grilles d'argent massif, les bronzes dorés, les marbres précieux, les anges charnels, les conques, les guirlandes, les nuages cotonneux le disputent aux couronnes, aux bijoux, aux vêtements surchargés de



Fig. 580. — Logroño. — Palais du duc de la Victoria.
(Cliché Lacoste.)



Fig. 581. — Murcie. — Maison du peintre Villaris. (Cliché Lacoste.)

broderies, de perles et de diamants de la Vierge del Pilar, mais jurent avec l'ordonnance de la nef (fig. 579). Entre temps (1758), Rodriguez avait dressé dans un churrigueresque tempéré par le néo-classicisme le projet des façades septentrionale et orientale de la cathédrale de Santiago et terminé l'écrin de pierre où l'on a enfermé la basilique romane. Ces deux façades sont dites de l'*Azabacheria* (quartier des Tailleries de jais) et des *Literatos* (des Lettrés) ; au centre de la dernière est comprise la Porte Sainte. Dans son âge mûr, Rodriguez regretta-t-il ces concessions ? On serait tenté de le croire quand on considère les façades des cathédrales de Lugo (1769) et de Pampelune (1780), modèles de sécheresse et de correction académiques.

Deux autres architectes occupèrent une situation éminente dans la dernière moitié du XVIIIe s. : le général du génie Sebastiani et Juan Villanueva. Le général Sebastiani était hanté par la Rome impériale. Il a donné une copie du Panthéon dans San Francisco el Grande (1761-1784) et s'est inspiré des arcs de triomphe dans la porte d'Alcalá (1778).



Fig. 582. — Barcelone. — Maisons a façades peintes. (Cliché Lacoste.)

Juan Villanueva (né en 1739) fait en Italie son éducation artistique, revient en Espagne et construit à Madrid l'oratoire del Caballero de Gracia, l'Observatoire astronomique et le Musée du Prado, sa plus belle œuvre.

Les évolutions de l'architecture officielle du

XVIIIe s. sont si rapides que les édifices religieux et civils où se manifestent les diverses tendances de l'école ont été réunis. Les constructions privées, à l'exception de quelques palais — à Logroño, celui du duc de la Victoria (fig. 580) puis, à Valence, celui du marquis de Dos Aguas — se distingueraient, plutôt, par une certaine constance dans les formes générales. Tel est le cas, à Madrid, de l'Académie de San Fernando, du ministère de la Hacienda qui le précède, de l'hôtel du président du Conseil (carrera San Jerónimo), d'un hôtel, à l'entrée de la calle Mayor. Tous présentent un immense portail, de grandes et belles fenêtres, une corniche vigoureuse, prise dans le granit gris de l'Escorial, sans ornements profus ni sécheresse. L'on y reconnaît le style général de l'époque mais assagi, sans doute, par la difficulté que le granit oppose à des tailles trop compliquées. D'autre part, le goût de la décoration s'accuse dans les façades des maisons appartenant à la classe moyenne. On le reconnaît aux fresques à l'italienne analogues à celles de la place Royale de Madrid (fig. 582), aux décors et aux découpages de plâtre qui ornent les constructions en brique (fig. 581). Les distributions sont simples, méthodiques ; les pièces, hautes, vastes, en harmonie avec le climat et les traditions de la Renaissance en Espagne. Les beaux escaliers, à degrés larges et à volées droites, interrompues par des paliers, les plafonds en charpente, les lambris en menuiserie et en faïence, les tentures mobiles ou simplement les enduits de chaux



Fig. 583. — Madrid. — Pont de Tolède.
(Cliché Lacoste.)



Fig. 584. — Léon. — Pont et couvent San Marcos.
(Cliché de l'auteur.)

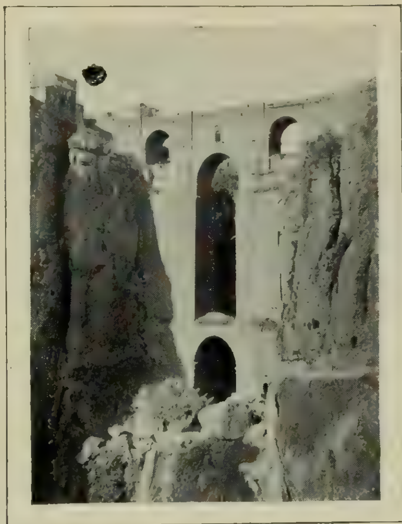


FIG. 585. — JOSÉ MARTÍN DE ALDEGUELA. — PONT DE RONDA. (Cliché Lacoste.)

ou de plâtre dans les demeures modestes, les portes à panneaux croisés restent en usage.

Jusqu'à la fin du XVIe s., les représentations dramatiques se donnaient dans des cours — *corrales* — entourées d'habitations et garnies d'estrades appuyées aux murs. Ces dispositions furent simplement régularisées quand on construisit à Madrid les théâtres de la Cruz et del Principe. Les salles étaient divisées en cinq parties : les *aposentos*, deux rangs de loges qui répondaient aux galeries des anciens *corrales* ; la *cazuela*, amphithéâtre placé dans le fond et où n'étaient admises que les femmes étroitement voilées ; les *gradas*, qui régnaient sur les côtés au-dessous des loges ; le *patio*, équivalent au parterre actuel, où les spectateurs restaient debout, et la *luneta* qui, ménagée sous la toiture, remplaçait les terrasses des habitations.

Le théâtre royal de Buen Retiro présentait une disposition intéressante : le fond pouvait être supprimé et le parc relié à la scène. Il devenait ainsi loisible d'introduire dans la figuration des troupes à pied et à cheval et de donner à la mise en scène une splendeur souveraine.

Ouvrages d'art. — Par leur longue durée, les ponts témoignent de la science des ingénieurs espagnols. La plupart sont en pierre ; quelques-uns, en brique ; très peu, en bois. Plusieurs présentent un réel mérite artistique. Tels sont, à Madrid, le pont de Ségovie, dû à Juan de Herrera, et le pont de Tolède, construit en 1732 (fig. 583). Je

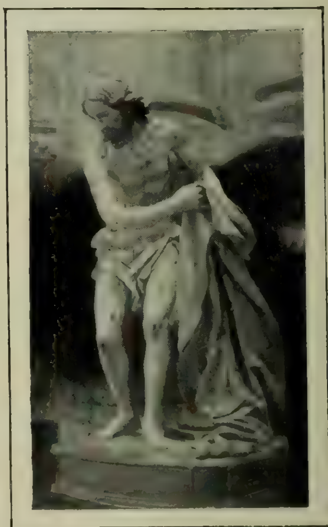


FIG. 586. — SALVADOR CARMONA. — CHRIST FLAGELLÉ. (Cath. de Salamanque) (Cliché Lacoste.)



Fig. 587. — Juan Alonso Villabrille. Chef de Saint Paul.
(Musée du Valladolid.)
(Cliché Lacoste.)

signalerai encore les ponts de Léon (fig. 584), le Puente Real de Valence et le Puente Nuevo de Ronda (1761), une arche gigantesque construite à 200 mètres au-dessus du Guadalquivir par un architecte malaguais, José Martin de Aldeguela (fig. 585).

La fin du XVIIe s. vit se développer à Madrid une école de sculpture qui succéda bientôt à celle de Valladolid. Alonso de los Rios paraît avoir été le principal auteur de ce déplacement. L'on compte, parmi ses disciples, Juan Villanueva, les deux frères Ron et Salvador Carmona (fig. 586). A la mort de Luis Ron, Carmona prit la direction de l'atelier, dont il était déjà l'âme, et en fit une école si prospère que Ferdinand IV, en 1752, la joignit à l'école fondée par Olivieri en 1744 et les comprit l'une et l'autre dans les établissements royaux. Telle fut l'origine de la célèbre Académie de San Fernando.

Il faut encore ranger parmi les grands sculpteurs du XVIIIe s. Juan Alonso Villabrille — *Chef polychrome de saint Paul* extrêmement beau (fig. 587), — Felipe del Corral — *Nuestra Señora de los Dolores* (*Vierge des Douleurs*), également polychrome (Chapelle de la Vera Cruz de Salamanque)



Fig. 588. — Francisco Salzillo. — Ange de la Prière au Jardin des Oliviers.
(Église du Jésus, Murcie.)
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 589. — Goya. — Marquise de Espeja.
(Collection du Duc de Valencia.)
(Cliché Lacoste.)

—, Carlos Sala — *Mort de la Vierge* (M. San Fernando) —, Alfonso Bergaz — *Sainte Léocadie flagellée* (M. San Fernando) —, Felipe de Castro — *Bustes des grands personnages de son époque* —, Francisco Gutiérrez — *Fontaine de Cybelles* (Madrid) —, Manuel Alvarez — *La Vierge couvrant de sa propre mante saint Ildefonse* (Tolède) —, Torcuato Ruiz del Peral, le dernier disciple des continuateurs d'Alonso Cano (*sup.*, p. 259 à 261) et, à Murcie, Francisco Salzillo y Alcaraz, dont le talent, bien qu'indéniable, ne mérite pas les éloges excessifs que lui décernent ses historiens. L'œuvre de Salzillo est trop immense — on a catalogué près de 1 800 statues ou statuettes — pour ne pas présenter des faiblesses. A part quelques exceptions, — le *Saint Jérôme de la Ñora,* une *Sainte Véronique*, l'*Ange du Jardin des Oliviers* (fig. 588), — elle paraît froide et guindée. Les draperies étudiées d'une manière insuffisante présentent des maigreurs, les extrémités manquent souvent de dessin. En bonne justice, il convient d'ajouter que Salzillo se forma lui-même, qu'il ne quitta jamais Murcie, où se trouvent d'ailleurs la majorité de ses œuvres, et qu'il n'eut pas d'autres aides que ses frères, sa sœur et sa femme.



Fig. 590. — Goya. — Portrait de la Belle Libraire.
(Cliché Lacoste.)

A côté de ces représentants de la tradition nationale, l'Espagne, à cette époque, vit grandir une pléiade de sculpteurs dont le style se confond avec celui de leurs confrères italiens ou français. Cette atténuation des

caractères distinctifs de la race doit être attribuée à l'habitude qu'avaient prise les sculpteurs de terminer leurs études à Rome, aux subventions gouvernementales que recevaient, à cet effet, ceux dont le talent était officiellement reconnu et à la suprématie donnée à des artistes étrangers. De ce nombre, fut Robert Michel, qui, après avoir étudié la sculpture à Lyon, Montpellier et Toulouse, était venu à Madrid en 1752. Nommé directeur de l'Académie de San Fernando, il collabora, en tant que statuaire, à tous les édifices civils et religieux construits durant le règne de Charles III.

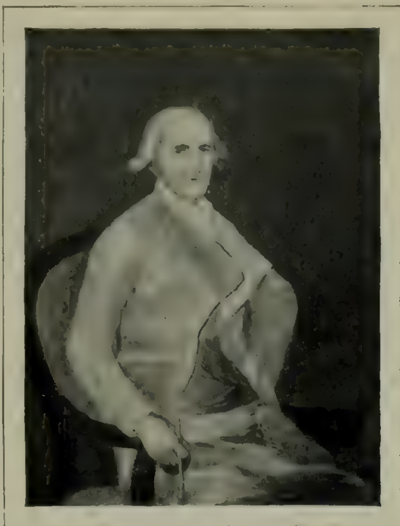


FIG. 591. — GOYA. — PORTRAIT DU PEINTRE DON BAYEN.
(Musée du Prado.) (Cliché Hachette.)

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que la sculpture se soit de plus en plus attachée à la beauté profane. Les anges sont modelés d'après des jeunes filles rieuses ; les saintes ont la grâce d'Aphrodite ; les religieuses ressemblent à de délicieuses mondaines déguisées. Le Bernin revit et, sous le voile et le scapulaire des carmélites, reparaît sa *Sainte Thérèse en extase* blessée au cœur par une flèche que lui décoche l'amour divin, un bel enfant aux cheveux bouclés, à la bouche mutine. Est-il utile d'ajouter que ce sont là des œuvres de décadence, étrangères à une tradition qui, loin de tomber dans la mièvrerie, se distingua toujours par la pureté de goût et le culte de la forme ?



FIG. 592. — GOYA. — PORTRAIT DE GUILLEMARDET.
(Musée du Louvre.) (Cliché Giraudon.)

Considérée dans son ensemble, c'est encore avec les écoles françaises que l'école de sculpture espagnole a le plus d'affinité ; mais elle ressentit plus longtemps

qu'elles l'émotion religieuse et resta plus longtemps fidèle à la statuaire peinte. Les grands maîtres montrèrent en fouillant excellemment le marbre blanc que leur prédilection pour le bois et la polychromie ne naissait ni de leur incapacité, ni de leur ignorance. Dans leur esprit, comme dans celui des artistes grecs, la couleur, loin de nuire à la forme, rehaussait sa beauté. A cet égard, la sculpture espagnole est une et vraiment nationale. Aussi bien, les différences entre les écoles du Nord et du Sud tiennent-elles plutôt au choix des sujets qu'au style proprement dit. Le Nord recherche les épisodes dramatiques et sanglants. Le Sud, sans les dédaigner, les emprunte plutôt qu'il ne les crée. Épris de la beauté féminine, dont les artistes ont sous les yeux des types parfaits, il marque sa prédilection pour les années heureuses de la Vierge ou les traits glorieux de sa vie. Les œuvres sorties des ateliers du Nord refléteraient-elles la tristesse des granits de la Castille ? L'art du Sud serait-il imprégné de la chaude coloration des feuilles et des fleurs poussées entre le cristal des ruisseaux et l'azur profond du ciel, ou bien aurait-il, lui aussi, gardé un reflet persistant des traditions apportées d'Orient (*sup.*, p. 280 à 282) ?



FIG. 593. — GOYA. — MARÍA LUISA.
(Musée du Prado.) *(Cliché Lacoste.)*



FIG. 594. — GOYA.
LA DÉCLARATION.
(Collection du marquis de la Romairo.)
(Cliché Lacoste.)

L'école de peinture de Madrid avait succédé à l'école de Séville et poursuivait sans éclat une carrière où elle avait débuté sans gloire (*sup.*, p. 278, 279), quand Philippe V, désireux de donner aux arts une vie nouvelle,

appela en Espagne des maitres français.



FIG. 505. — GOYA. — LA MAJA DESNUDA. (Musée du Prado.) (Cliché Hachette.)

Au nombre des peintres qui répondirent au désir du monarque étaient René-Antoine Houasse, envoyé par Lebrun, et son fils, Michel-Ange Houasse (1675-1730). Jean Ranc, le meilleur élève de Rigaud et plus tard Louis-Michel Vanloo, qui vécut en Espagne, de 1735 à 1752, succédèrent tour à tour à Michel-Ange Houasse dans le charge de premier peintre du roi. A la même époque, Vantivelli, Amiconi, Corrado, Procaccini, les Tiepolo arrivèrent d'Italie et, à la franchise, à la sincérité, à l'étude attentive de la nature, succédèrent le maniérisme, l'habileté et la convention.

Peut-être, Raphaël Mengs (1728-1779), un Allemand italianisé et le meilleur représentant de l'*académisme* avant David, eût-il conjuré la décadence, si, comme les Carrache, il ne s'était laissé séduire par un fâcheux éclectisme qui paralysa ses efforts.

A peine, durant la seconde moitié du XVIIIe s., peut-on citer Luis Menéndez (Naples 1716-Madrid 1780), fils et élève de Francisco Antonio, miniaturiste de Philippe V. Il peignit quelques tableaux religieux et de bons portraits, mais, de toutes ses œuvres, les natures mortes et les tableaux de fruits furent celles qui assurèrent sa réputation. Classées sous les noms de *bodegon* et de *frutero*, le Prado ne possède pas moins de trente-neuf toiles de Menéndez provenant du palais d'Aranjuez. En général, elles sont bien composées et présentent des qualités sérieuses.



FIG. 506. — GOYA. — LA MAJA VESTIDA. (Musée du Prado.) (Cliché Hachette.)

Sous le règne de Charles III (1759-1788), l'influence des Italiens décroît et, sauf la grande peinture décorative, où règnent Tiepolo et ses élèves, les faveurs du public sont acquises aux Boucher, aux Lancret,



Fig. 597. — Goya. La Torera. (*Collection Lazaro, Madrid.*)

aux Watteau, aux Nattier, aux Fragonard, aux Natoire, aux Ollivier, aux Traverse.

Barthélemy Ollivier, né à Marseille, imitait Pater; Charles de la Traverse, attaché à l'ambassade française du marquis d'Ossun, avait reçu les leçons de Boucher et en avait profité. Durant son séjour à Madrid, il forma de nombreux élèves. Le meilleur, Luis Paret y Alcázar (Madrid, 1747-1799), se distingua dans la représentation des fêtes populaires, les *romerias*, où tout un peuple s'agite, ivre de joie et de plaisir. C'est encore une foule devinée bruyante qui se presse sur la Puerta del Sol, qu'il se plaît à représenter. Carrosses aux mules empanachées, brise-cœurs et cœurs-à-briser populaires, *majos* et *majas*, moines, prêtres, cavaliers et piétons s'y pressent et tâchent de se faire place. Paret peignit également les ports d'Espagne dans le goût de Joseph Vernet, des fleurs, des scènes empruntées à la vie palatine (Musée du Prado). Enfin il illustra divers ouvrages tels que *le Parnasse* de Quevedo et *les Nouvelles* de Cervantès.

L'époque était indécise et les artistes cherchaient leur voie, quand parut Goya (fig. 600), un des plus grands peintres de l'Espagne et, aussi, l'un des plus personnels. Francisco Goya y Lucientes (Fuente de Todos 1746-Bordeaux 1828) avait étudié à Saragosse, dans l'atelier de José Luján Martinez, fondateur de l'académie de San Luis avant de venir à Madrid aider son ami Francisco Bayen à la décoration du palais royal dirigée par Mengs. Vers 1773, il part pour l'Italie, étudie les œuvres des maîtres, cherche à deviner leur technique au lieu de les copier et rentre dans sa patrie après une



Fig. 598. — Lopez. — Duc de l'Infantado. (*Musée d'Art Moderne, Madrid.*) (*Cliché Lacoste.*)



GOYA. — PORTRAIT D'ISABEL COBOS DE PORCEL

(Londres. National Gallery)

PLANCHE IV.



FIG. 599. — LOPEZ. — LA REINE MARIE-CHRISTINE.
(Musée du Prado.) (Cliché Anderson.)

absence de deux ans. Mengs, qui voulait vivifier la manufacture de tapis de Santa Bárbara, rappelle auprès de lui le jeune peintre et le charge de composer une suite de cartons. Ce sont : *le Déjeuner sur l'herbe, la Danse au bord du Manzanares, la Balançoire, la Dispute à l'auberge neuve, la Noce villageoise, le Colin-maillard*, une collection de quarante sujets riants et gracieux. A partir de 1791, Goya traite avec non moins de fraîcheur et d'entrain, mais avec une technique plus soignée, une série de vingt-deux petits tableaux commandés par le duc d'Ossuna et dont les sujets sont également populaires. Le coloris en est clair et nacré ; les types sont étudiés avec malice. Dans *l'Enterrement de la sardine, l'Inquisition, la Maison des Fous, les Flagellants*, apparaissent l'esprit frondeur et le sens du tragique qui caractérisent les dessins satiriques de l'artiste connus sous le nom de *caprichos*, les eaux-fortes et les compositions historiques. Les portraits de l'*Infant D. Luis et de sa famille*, du *Comte de Florida Blanca* (1783), du *Général Urrutia* (1798), du *Duc d'Albe* (1799), de la *Famille de Charles IV* (1800), de la *Marquise de Espega* (fig. 589), d'*Isabel Cobos de Porcel* (pl. IV), de la *Belle Libraire* (fig. 590), les portraits équestres de *Charles IV* et de la *Reine María Luisa* en colonel des Gardes (fig. 593)

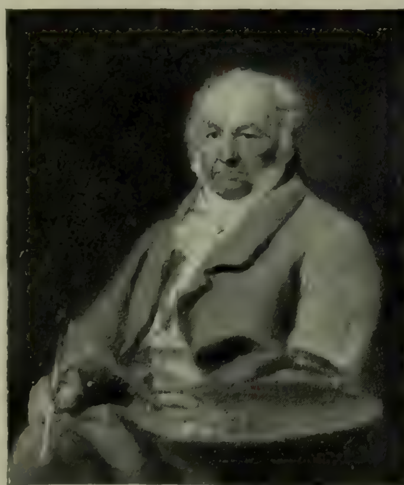


FIG. 600. — LOPEZ. — PORTRAIT DE GOYA.
(Musée du Prado.) (Cliché Lacoste.)



Fig. 601. — Porcelaine de l'ancienne fabrique du Buen Retiro.
(Musée du Prado.) *(Cliché Lacoste.)*

du Corps font parfois songer à Rembrandt et à Vélasquez, tandis que le *Jeune homme en gris*, le portrait du peintre Bayen (fig. 591) et même celui de *Ferdinand Guillemardet*, ambassadeur de France à Madrid en 1798 (fig. 592), rappellent plutôt par la transparence et la légèreté de touche les œuvres de Reynolds et d'Hogarth. Goya disait qu'il devait tout à Rembrandt, à Vélasquez et à la nature. Cette dernière lui avait appris la sincérité, et il la pratiquait sans concessions, quoi qu'il en pût coûter de désillusion à ses modèles et quel que fût leur rang social. Le portrait de la *Sœur de Charles IV* en témoigne tout comme le visage tourmenté de *María Luisa*. Aussi bien, faut-il croire l'artiste quand il incarne les séductions de l'Espagnole dans ses jeunes femmes (fig. 594) et dans ses *majas* (fig. 595, 596). La *Maja desnuda* n'est peut-être pas belle d'une beauté classique ; du moins, elle est mille fois dangereuse avec sa peau de nacre, ses seins et ses hanches menus, sa lourde chevelure et ses yeux pleins de promesses. Rien de plus vaillant, dans son calme souriant, que la *Jeune Torera* (fig. 597), rien de plus charmant aussi que les *manolas* sensuelles et voluptueuses qui, sur le dôme de la chapelle de la Florida, près de Madrid, considèrent saint Antonin ressuscitant un mort et que ces anges au visage délicat, au teint fardé, qui soutiennent le coupole et qu'il étudia d'après les comédiennes réputées pour



Fig. 602. — Vase en faïence de Talavera.
(Musée du Prado.)
(Cliché Lacoste.)



Fig. 603. — Hercule délivrant Hésione.
Porcelaine de la Moncloa.
(Musée du Prado.) (Cliché Lacoste.)

leurs attraits. L'on a reproché à Goya d'avoir ouvert le paradis à des célébrités bien profanes. La vérité est que nul artiste en Espagne n'eut moins que lui le sens du religieux. Le *Triomphe de la Vierge* de Nuestra Señora del Pilar, le *Saint Bernardin* de San Francisco el Grande, le *Saint François Borgia* de la cathédrale de Valence sont des compositions froides et pourtant païennes.

Peut-être Goya ne parvint-il jamais à traduire l'état de béatitude et de pureté célestes parce que chez lui l'imagination ne se substituait jamais aux yeux. De même qu'il ne déguisa jamais la vérité, fût-ce devant des modèles princiers ; de même, il aperçut le paradis à travers le théâtre et le peupla des anges qu'il eût aimé y rencontrer ; de même, aussi, ses tableaux reflètent deux périodes bien opposées de l'existence politique du pays. Au début de sa carrière, il rend à miracle la douceur de vivre que connut l'Espagne sous les règnes de Charles III et de Charles IV. De cette époque datent la *Promenade en Andalousie*, le *Jeu de paume*, la *Boutique de faïences*, la *Moisson*, la *Fleuriste*, le *Colin-Maillard*, les *Lavandières du Manzanares*, la *Balançoire*. Mais soudain l'horizon s'obscurcit, l'orage gronde, éclate et tantôt avec le pinceau, tantôt avec la pointe, Goya se consacre à reproduire les tragédies qui, depuis



Fig. 604. — Vase.
(Cathédrale de Burgos.)
(Cliché Lacoste.)

l'émeute d'Aranjuez jusqu'à la fin de 1814, ensanglantèrent sa patrie et, soit qu'il peigne ou qu'il grave, il n'atténue ni la férocité sauvage, ni l'héroïsme sombre de l'âme épique de l'Espagne. Les tableaux dits du *Dos de Mayo* (2 Mai), tels que les *Fusillades sur la montagne del Principe*, la *Charge des Mameluck*s, témoignent que du paradis il est descendu aux enfers sans transition ni retour vers un passé évanoui.

Le dernier peintre que l'on puisse rattacher à cette période fut Vicente López y Portana (Valence, 1772 : Madrid, 1850), un portraitiste de grand talent devant qui posèrent le duc de l'Infantado, la reine Christine et Goya (fig. 598 à 600).

En 1720, Philippe V fondait à Madrid la manufacture de Santa Engracia, que Charles III favorisa plus tard et qui exécuta, d'après Goya, les tapisseries du palais de l'Escorial. Les installations des fabriques de porcelaine du Buen Retiro, d'Alcora de Talavera et de Moncloa (fig. 601 à 603), furent dues aux mêmes influences souveraines. Il en sortit des œuvres charmantes, qui font souvenir parfois de l'excellence de l'Espagne dans la statuaire polychrome mais dont la technique resta française. Les sculpteurs et les peintres ornemanistes de toute classe atteignirent eux aussi à la perfection (fig. 604) et, comme les céramistes, suivirent de près les routes tracées par leurs confrères d'au delà des Pyrénées.

BIBLIOGRAPHIE. — ESPAGNE : XVIIIe SIÈCLE. — D. Antonio Garcia Alix, *Salzillo, Discours de récep. à l'Acad. de San Fernando*, Madrid, 1903. — Mme d'Aulnoy, *Mémoires d'Espagne*, 1690. — Courajod, *Origines de l'Art moderne rococo, baroque, Style jésuite, académiste (Leçons professées à l'École du Louvre*, Paris, 1903). — Rafael Domenech, *Apendices al Apolo español*, Madrid, 1906. — G. Eve, *Spätrenaissance und Barock-Periode*, Berlin, 1896. — Lafond, *Goya*, Paris, 1907. — Lefort, *Francisco Goya* (sans date). — V. von Loya, *Francisco de Goya*, Berlin; *Nouveau Voyage en Espagne*, Paris, 1789. — Richard Œttel, *Goya*, Leipzig, 1907. — Emilia Pardo Bazán, *Goya (La Lectura*, 1906). — A. Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Leipzig, 1896. — D. Enrique Serrano Fatigati, *La Escultura en Madrid (Boletin de la Soc. esp. de Excurs.*, Madrid, 1909-1910). — Elias Tormo y Monzó, *Las Pinturas de Goya*. — Yriarte, *Goya*, Paris, 1867.





Fig. 605. — Porte de Tolède, a Madrid.
(Cliché Lacoste.)

CHAPITRE VIII

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

ARCHITECTURE ; ÉCOLE DE BARCELONE. — SCULPTURE. — PEINTURE. PÉRIODE DE PROSPÉRITÉ ARTISTIQUE. — CONCLUSION.

Avec le XIXe s., s'ouvrit pour l'architecture européenne l'ère des pastiches. L'Espagne artistique, qui, malgré ses contacts avec l'Italie et la France, avait su garder sa personnalité, fut entrainée par le courant. Parmi les églises nouvelles de Madrid, le Buen Suceso est de style gothique avec un dôme sur tambour à la croisée de l'abside ; San Firmin de los Navarros est de style mudejar ; la célèbre église d'Atocha, *Panteón de hombres ilustres*, est de style roman très riche ; la future cathédrale, Nuestra Señora de la Almudena, en construction depuis quelques années d'après les plans du marquis de Cuba, est, elle aussi, de style roman. Enfin, la belle basilique de Covadonga (fig. 606), construite vis-à-vis de la grotte où Pélage réunit les montagnards qui inaugurèrent la *reconquête* vers l'année 718, rappelle les édifices religieux du XIIIe siècle.

La liste des monuments civils serait longue. Ceux qui jalonnent la route indiqueront sa direction.



Fig. 606. — Basilique de Covadonga.
(Cliché Hauser y Menet.)

La porte de Tolède (fig. 605), en forme d'arc de triomphe, fut érigée à Madrid en 1813 pour célébrer le retour de Ferdinand VII après son emprisonnement à Valençay. Le Palais du Congrès (*Cámera de los Diputados*), avec son portique d'inspiration romaine, date de 1843. Le Théâtre royal (1818-1850), construit par Aguado sur le modèle des salles italiennes, ne présente aucun caractère saillant. En revanche, la *Plaza de Toros* (fig. 608), due à Rodriguez Ayuso et Alvares Capra, est franchement espagnole. La Bourse du Commerce (*Bolsa del Comercio*), projetée dans le style de la Renaissance par Enrique María Repullés y Vargas, remonte à 1893. La Banque d'Espagne (*Banco de España*) est l'œuvre de Eduardo de Adaro et de Severiano Sainz de la Lastra. Le ministère du *Fomento* est établi sur plan rectangulaire avec un motif saillant, au milieu des grands côtés et des pavillons aux angles. La Bibliothèque Nationale, par Jareño (1866-1894), comprend encore le Musée d'Histoire Naturelle et le Musée Archéologique. La bibliothèque proprement dite, éclairée par des ciels ouverts et où n'entrent que des rayonnages et des planchers en fer, réalise la perfection technique.

Ces édifices d'excellent style sont tout à l'honneur de l'architecture moderne espagnole, mais, à part la *Plaza*, n'ont pas d'accents nationaux. En général, la même observation s'applique aux constructions privées. Seuls, les grands balcons couverts et vitrés connus



Fig. 607. — La Coruña. — Soportales (arcades) de la Marina.
(Cliché de l'auteur.)

sous le nom de *miradores* avertissent le voyageur qu'il a franchi les Pyrénées. Dans le Nord de l'Espagne, ces *miradores* ont pris une telle extension qu'ils constituent de véritables écrans devant les façades (fig. 607).



FIG. 608. — RODRIGUEZ AYUSO.
(Plaza de Toros, Madrid.)
(Cliché Lacoste

De propos délibéré, j'ai mis à part Barcelone, Vich et les villes voisines. Le désir des Catalans de ne rien emprunter au reste de l'Espagne s'est incarné dans un artiste au tempérament personnel, étrange, rêveur, Antonio Gaudi. On doit à cet artiste une étude patiente de formules architectoniques raisonnées, sous leur apparente déraison, dont l'application a été parfois couronnée de véritables succès. Son œuvre maîtresse est l'église de la Sagrada Familia, en construction dans un faubourg de Barcelone. Le projet initial est d'inspiration gothique. Dans les parties terminées, — elles sont rares, — le détail est étudié avec une conscience scrupuleuse et une rare habileté. Quant à la porte du Nord destinée à symboliser la création, elle est également construite sur un tracé gothique. Mais l'auteur, pour rendre le chaos biblique, a suspendu des stalactites aux arêtes constructives et imité jusqu'aux suintements solidifiés par le froid. Des statues, des motifs exquis de décoration, des envolées d'oiseaux, des bêtes étranges se mêlent aux glaçons. Antonio Gaudi a la foi. Il l'a communiquée à ses collaborateurs, sculpteurs, ornemanistes, appareilleurs, et tous l'ont secondé avec une ardeur méritoire et un réel talent. Une œuvre devant laquelle les Catalans s'inclinent, parce qu'ils ne discutent plus le talent de Gaudi, est le parc Güell.



FIG. 609. — PALAIS DE JUSTICE DE BARCELONE.
(Cliché Toldra.)



Fig. 610. — Puig y Cadafalch. Maison Paseo de San Juan. Barcelone, Patio. *(Cliché A. Toldra, Viazo.)*

Les revêtements extérieurs des murailles exécutés en mosaïque de faïence faite avec de gros fragments de carreaux brisés sont encadrés dans une architecture imprécise, qui déroute plus qu'elle ne charme.

Nombreux sont les élèves ou les imitateurs du maître. José Puig y Cadafalch, Luis Domenech y Montaner, Enrique Sagnier y Villavechia, Artigas, Pedro Falquéz y Urpi essayent de se frayer une route vers la sincérité et la distinction architectoniques (fig. 610, 611). Les uns affectionnent le platéresque de Salamanque, les autres retournent au gothique ; ceux-ci font revivre le vieux style catalan, notamment dans les maisons de campagne ; ceux-là empruntent quelques ornements aux styles français du XIIIe s. A Barcelone, le Palais de Justice (fig. 609) et la décoration intérieure du Musée des Beaux-Arts ; à Vich, la chapelle des Pères et, dans toute la province, des maisons aux harmonies inédites, sont précieux par leurs détails et offrent parfois des ensembles d'une simplicité charmante (fig. 612). Certes l'œuvre ne répond pas toujours à l'effort ; le maître et ses disciples se montrent excessifs dans leurs audaces. Mais appeler la critique, n'est-ce pas un honneur que méritent seuls les véritables artistes ?

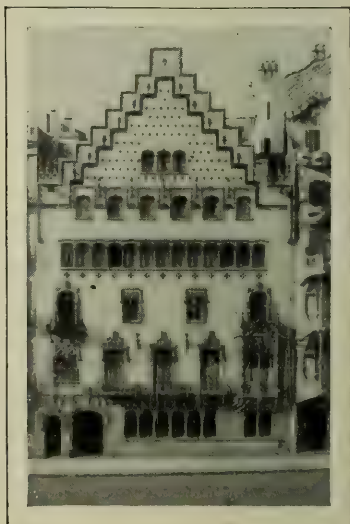


Fig. 611. — Puig y Cadafalch. Maison Paseo de Gracia, Barcelone. *(Cliché A. Toldra, Viazo.)*

La statuaire espagnole, surtout au début et au milieu du XIXe s., est académique. Il faut atteindre à la fin du règne d'Isabelle II pour sentir renaître le souffle du Siècle d'Or.

A la première époque, appartiennent : José Granjea, statue de *Juan*



FIG. 612. — VICH. — MAISON DE STYLE CATALAN.
(Cliché de l'auteur.)

Alvarez de Mendizábal (place del Progreso de Madrid) ; José Ginés, *l'Espagne protégeant les Arts* (Porte de Tolède), *la Décollation des Innocents* et *l'Adoration des Bergers* (M. San Fernando) ; Antonio Sala, *Monument de Cervantes* (Place des Cortes, Madrid) ; José Piquer y Durat, *Isabelle II* et *don François d'Assise* (Bibli. Nati.) et un très beau buste du peintre *Vicente López* (M. San Fernando) ; José Alvarez, *Isabel de Braganza* (M. du Prado) ; Ponciano Ponzano, *Sculptures de la façade de la Chambre des Députés* ; Francisco Moritilla, *la Foi*, *l'Espérance* et *la Charité* (Bibli. Nati.).

Les sculpteurs dont la juste réputation s'est établie durant la seconde moitié du XIXe s. forment une nombreuse phalange. Elle comprend : Benlliure statues de *Marie-Christine*, veuve de Ferdinand VII, du *Lieutenant J. Ruiz y Mendoza*, un héros du 2 Mai et de l'*Amiral Alvaro de Bazan* (1891), *Tombeau de Gayarre* ; Manuel Oms, *Monument d'Isabelle la Catholique* (fig. 613) ; Agustin Querol, *Frontispice de la Bibliothèque Nationale*, statues du *Ministère du Fomento*, *la Tradition* (fig. 614) ; Gerónimo Suñol (Catalan), statue de *Colomb* (place de Colon, à Madrid) ; Ricardo Bellver, *Tombeau du Cardinal Juan Martínez Siliceo* avec, dans les angles du soubassement, *les Vertus cardinales* (Tolède), *l'Ange déchu* (Madrid, jardin du Retiro) ; Blay, *Tombeau de*

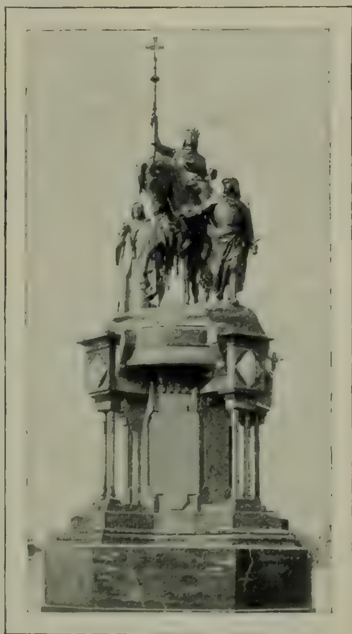


FIG. 613. — MANUEL OMS. ISABELLE LA CATHOLIQUE, MADRID.
(Cliché Lacoste.)

Chavarri (Bilbao), œuvre d'une rare puissance ; Aniceto Marinas, *Monument de San Juan de Sahagún* (Salamanque), *Bas-relief en bronze représentant la Pacification des bandes de Castille en 1476* (Égl. de San Juan de Sahagún) ; V. Vallmitjana, *Saint Georges* (Bibli. Nati.), la *Reine régente*, mère d'Alphonse XIII (M. d'Art mod.) ; A. Vallmitjana, *Paysanne conduisant un taureau* (M. d'Art mod.) ; Eduardo Barrón, *Néron et Sénèque*, plâtre légèrement teinté (fig. 615) ; Justo Gandarias, *l'Enfant et le Canard* (M. d'Art mod.).



Fig. 614. — Agustín Querol. — La Tradition. *(Musée d'Art moderne, Madrid.) (Cliché Lacoste.)*

Qu'elles soient taillés dans le marbre ou coulées en bronze, aucune des œuvres précitées n'est rehaussée d'or ou de couleur. Pourtant l'Espagne n'a pas rompu d'une manière définitive avec la sculpture peinte. Les restaurations de José Piquer y Durat, les statues polychromes de Samsó et de Coullant Valera, inspirées des œuvres de Gregorio Hernández et de Montañés (*sup.*, p. 253 à 256), ont un incontestable mérite. Enfin le *Tombeau de Christophe Colomb* (fig. 616), dû à Mélida, est une œuvre puissante et originale où le prestige de la couleur s'associe à la majesté de la forme. Le socle, haut de 1 m. 50 environ, est en pierre blanche polie, tandis que les personnages et le cercueil, exécutés en bronze repoussé, sont polychromés, c'est-à-dire que l'or, l'argent, le bronze s'y combinent sous de multiples patines.



Fig. 615. — Eduardo Barrón. Néron et Sénèque. *(Musée d'Art moderne.) (Cliché Lacoste.)*

La réaction classique dont David fut l'initiateur en France se pour-



FIG. 616. — MÉLIDA. — TOMBEAU DE CHRISTOPHE COLOMB.
(Cathédrale de Séville.)
(Cliché de l'auteur.)

suivit jusqu'en Espagne. Mais, durant les années troublées qui suivirent l'avènement d'Isabelle II, il y eut un réveil du génie national. Peut-être le romantisme français ne fut-il pas étranger à ce mouvement. Madrid, où s'était formée la nouvelle école, en a conservé les principales œuvres. Ce sont les *Funérailles de don Alvaro de Luna* par Eduardo Carro, le *Testament d'Isabelle la Catholique* (fig. 617) et la *Présentation de Don Juan d'Autriche à Charles-Quint* par Eduardo Rosales, la *Conversion du duc de Gandia* et le *Prince de Viane* (fig. 618) par Moreno Carbonero, *Jeanne la Folle* (fig. 619) et la *Reddition de Grenade* par Pradilla, *Flevit super illam* (fig. 621) par E. Simonet, la *Mort de Desdémone* (fig. 620) par Muñoz Degrain, la *Mort de Lucain* (fig. 623) par Garnelo y Alda.

En même temps que la peinture d'histoire, se développent la peinture anecdotique et le paysage. Nombreux sont les artistes qui viennent à Paris et fréquentent les ateliers fameux de Delacroix, d'Ary Scheffer, de Delaroche, de Gudin, de Meissonier. D'autres vont à Rome étudier les compositions chrétiennes d'Overback.

Les noms de Madrazo, de Zamacois, de Fortuny rappellent les portraits officiels exécutés par le premier, le *Favori du Roi* peint par le second et la *Sacristie*, l'*Antiquaire*, le *Bibliophile*, le *Charmeur de serpents* et la *Fantasia* du dernier d'entre eux.



FIG. 617. — E. ROSALES. — LE TESTAMENT D'ISABELLE LA CATHOLIQUE.
(Musée d'Art moderne.) *(Cliché Lacoste.)*



Fig. 618. — Moreno Carbonero. Le prince de Viana. (Musée d'Art moderne.)

Checa, dont les débuts furent si remarqués, a réalisé les espérances que la *Course de chars* et l'*Invasion des Barbares* (fig. 622) avaient fait concevoir.

Dans ses dernières manifestations, l'école espagnole se préoccupe moins des drames historiques que des scènes réalistes et modernes. Si les sujets ont changé, le même esprit anime les artistes. On peut en juger à la *Plaza del Palacio* de Teisidor, au *Vœu* (fig. 624) d'Alvarez Sala, à *Barcelone en 1902* (scène d'émeute) et aux beaux portraits de Ramón Casas, à la *Grève* de Vicente Cinanda, à la *Communion des Sœurs* de Mélida y Alinari, au tableau de chats intitulé : *Au bord du précipice* de Suquer y López, au *Mendiant* d'Alejandrino Iruela y Arlola, à *l'Esclave en vente* de Jiménez Aranda et à *l'Esclave marocaine* de A. Fabrés (M. d'Art mod.), puis encore aux beaux portraits de Joaquin Sorolla (fig. 626), aux tableaux de Zuloaga (fig. 627 à 629) et d'Emilio Sala (fig. 625), aux énigmes ultra-impressionnistes d'Anglada, aux illustrations de Daniel Vierge (fig. 630).

Enfin, aux derniers salons de Madrid, brillaient Santiago Rusiñol avec les *Jardins d'Aranjuez*, José Bermejo avec les *Vendeuses de fleurs à Rome*, Joaquin González Ibaseta avec la *Sieste* (étude de nu), Julio Romero de Torres, un Cordouan, avec une *Musa gitana* dorée par le soleil des Titien et des Giorgione (fig. 631), Eduardo Chicharro avec un beau



Fig. 619. — Pradilla. — Jeanne la Folle. (Musée d'Art moderne.) (Cliché Lacoste.)

triptyque représentant *les Trois Épousées*, Tomás Muñoz Lucena avec une *Grotte de l'Albaicín*, Guillermo Gómez Gil avec un *Soleil couchant sur la mer*, Antonio Fillol y Granell avec *les Ames vierges*, José Tapiró y Baró avec des sujets orientaux, Lino Casimiro Iborra avec *la Sortie du parcage*, Carlos Vásquez Ubeda avec *Une Vengeance* (une Gitane fuit tenant dans ses bras un enfant volé), Marceliano Santa María avec *les Filles du Cid.*



FIG. 620. — MUÑOZ DEGRAÍN. — LA MORT DE DESDÉMONE.
(Musée de Lisbonne.) *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 621. — E. SIMONET. — FLEVIT SUPER ILLAM.
(Musée d'Art moderne.) *(Cliché Lacoste.)*

Cette énumération rapide montre l'éclectisme de l'école actuelle. Par sa conscience, sa probité, l'étude persistante de la nature, la beauté de la couleur, la largeur et la franchise de la touche, elle honore hautement la patrie de Vélasquez.

Avant de clore l'histoire artistique de l'Espagne, je voudrais résumer les traits saillants de ses grandes manifestations. D'abord, comment expliquer l'attrait irrésistible qu'exerce son étude sur toutes les personnes qui s'y adonnent ? Sans doute, il naît du plaisir sinon de défricher mais au moins de mettre en culture des terrains fertiles à miracle. Je l'attribue également et pour une large part aux mariages féconds qui se sont accomplis au Sud des Pyrénées entre les arts de l'Occident et ceux de l'Orient. Cette longue union de deux civilisations où se résument les pensées de l'Europe et de l'Asie a donné des fruits dont la saveur étrange attire et retient. Aussi bien, a-t-il paru indispensable, malgré les dimensions restreintes



Fig. 622. — Ulpiano Checa. — L'invasion des Barbares.
(Musée d'Art moderne à Madrid.)
(Cliché Lacoste.)

d'un ouvrage destiné au voyageur autant qu'à l'étudiant, de poursuivre jusque dans le détail une enquête sur les origines des arts espagnols et portugais et de lui donner l'appui d'un contrôle graphique. Dans le choix des illustrations offertes à titre d'exemples, je me suis attaché à la qualité plus qu'au nombre, et j'ai apprécié la qualité autant à la valeur documentaire qu'au mérite artistique. Au surplus et d'une manière générale, les longs inventaires dont les éléments papillotent devant les yeux comme ils se brouillent dans la mémoire ont été émondés avec soin et débarrassés des citations supplétives.



Fig. 623. — Garnelo y Alda. — La mort de Lucain (fragment).
(Musée d'Art moderne.) *(Cliché Lacoste.)*

En revanche, des incursions propres à faciliter les recherches ont été entreprises dans l'Orient perse, l'Asie, l'Afrique et l'Europe musul-

manes, la France, l'Italie, la Sicile et le Bas-Empire chrétiens. Chacun de ces pays a eu sa part dans l'élaboration des arts de l'Espagne, et, si minime qu'elle soit, il en a été tenu compte, si intime que se présente l'alliage, il a été soumis à l'analyse (*sup.*, p. 43 à 47).



Fig. 624. — Alvarez Sala. — Le vœu.
(Musée d'Art moderne.) (Cliché Lacoste.)

Après avoir établi la genèse des arts de l'Espagne, leurs progrès, leur épanouissement, l'on a déterminé l'étendue et la profondeur de leur action extérieure. Elles furent très grandes, puisque les germes des architectures romane et gothique de l'Europe sont nés de la collaboration des deux Espagnes : l'Espagne de l'Évangile et l'Espagne du Coran (p. 94 à 105, 279 à 283). C'est là un point essentiel de l'ouvrage, un point développé pour la première fois, et qui a nécessité la discussion préalable du parallèle entre l'Église et la Mosquée, auquel est consacré le chapitre II. A cette occasion, j'ai



Fig. 625. — Emilio Sala. — Musique grecque.
(Décoration murale au Casino de Madrid.)
(Cliché Thomas.)



FIG. 626. — J. SOROLLA. PORTRAIT DE MARÍA SOROLLA.

dû restituer à la Perse antique ce qui appartient à la Perse antique et limiter les domaines respectifs de l'Égypte copte, de Byzance et de Rome. Les ayant isolés, quelques beaux rayons du soleil iranien sont venus éclairer l'Espagne, et l'on a reconnu qu'ils l'avaient atteinte un siècle après qu'ils avaient répandu des lueurs bientôt absorbées jusque sur la Chine et le Japon (*sup.*, p. 23, 39; fig. 57, 64). Dans ce domaine, régnaient la force et les qualités robustes qui conviennent aux créations destinées à une longue vie.

A son tour, l'on a vu triompher la grâce. Son domaine est le *mudéjar* (*sup.*, p. 162 à 169) et le *platéresque* (*sup.*, p. 224 à 235), et l'on a constaté que l'influence du platéresque, pour être moins générale que celle du proto-roman, ne s'étendit pas moins sur un vaste champ d'action.

Le XVIIe s. s'écoule; la poésie dramatique immortalisée par les Guillén de Castro, les Lope de Vega, les Calderón s'impose au delà des Pyrénées; les relations artistiques et littéraires nouées entre la France et l'Espagne dès l'aurore de la *reconquête* s'affermissent, le *néoplatéresque* prend la voie ouverte par les œuvres scéniques et prépare en France l'évolution capricieuse de la majestueuse ornementation qui avait fleuri en France sous le règne de Louis XIV (*sup.*, p. 292).

Dans le domaine des arts de la Renaissance, ce petit volume ouvrira peut-être aussi la voie à des recherches nouvelles.



FIG. 627. — ZULOAGA. — CARMEN. PORTRAIT DE MLLE BRÉVAL.
(Musée de New-York.) *(Cliché Vizzavona.)*



Fig. 628. — Zuloaga. — Gregorio el Botero (fabriquant d'outres).
(Collection Nichaël Riabouchinski, Moscou.)
(Cliché Vizzavona.)



Fig. 629. — Zuloaga. — Portraits.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

Avant de l'écrire, j'avais tiré de l'ombre des cathédrales et des monastères, où la plupart dormaient méconnues ou ignorées, les admirables œuvres sorties des ateliers de sculpture, et, les ayant signalées, j'avais insisté en même temps sur la brillante survie en Espagne de la statuaire polychrome. La vulgarisation s'est aussitôt emparée de mes travaux ; c'est que la piste était bonne. Il serait à souhaiter qu'il en fût de même pour l'architecture civile platéresque, dont les gracieuses compositions sont une des gloires du pays. Des jalons nombreux ont été plantés ; la route et les embranchements à parcourir sont ouverts ; mais l'entier volume eût-il été consacré à cet art exquis et charmant que le sujet n'eût pas été épuisé.



Fig. 630. — Daniel Vierge. *(Extrait de « Don Quichote », Hachette et Cie, édit.)*



Fig 631. — J. Romero de Torres. — Musa gitana. (Méd. d'honneur.)
(Salon bisannuel de Madrid 1908.)
(Cliché Lacoste.)

Auprès de l'Espagne, le Portugal occupe une place modeste. Cette différence tient au petit nombre des périodes où brillèrent les arts lusitaniens et à la courte durée de chaque période. Il semble que le stimulant d'un triomphe militaire leur ait été nécessaire et, de fait, leurs éclats répondent à un succès glorieux pour les armes ou pour la marine portugaises. C'est ainsi qu'en face de la cathédrale Vieille de Coïmbre et les églises conventuelles d'Alcobaça, de Thomar, de Batalha, de Belem, s'inscrivent la prise de Coïmbre (1064) et celle de Santarem (1147), les victoires remportées par le grand-maître Gualdim Paes (1160), le gain de la bataille d'Aljubarrota (1385) et enfin le retour de Vasco de Gama (1499). Peut-être faut-il attribuer à la rareté et à la brièveté de leurs éclats l'indifférence que les historiens ont montrée à l'égard de l'ensemble des arts lusitaniens. Il importait au plus haut point de combler une lacune aussi regrettable. Je m'y suis efforcé.

BIBLIOGRAPHIE. — ESPAGNE : XIXe et XXe SIÈCLES. — Courajod, *Origines de l'Art moderne rococo, baroque, Style jésuite, académiste* (*Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, Paris, 1903). — Rafael Domenech, *Apéndices al Apolo español*, Madrid, 1906. — G. Eve, *Spätrenaissance und Barok-periode*, Berlin, 1896. — Lafond, *Goya*, Paris, 1907 ; *Ignacio Zuloaga* (*Revue de l'Art*, 1903). — Lefort, *Francisco Goya* (sans date). — V. von Loya, *Francisco de Goya*, Berlin. — Charles Morice, *Zuloaga* (*L'Art et les Artistes*, 1909). — Richard Œrtel, *Goya*, Leipzig, 1907. — Emilia Pardo Bazán, *Goya* (*La Lectura*, 1906). — D. Enrique Serrano Fatigati, *La Escultura en Madrid* (*Boletin de la Soc. esp. de Excurs.*, Madrid, 1909-1910). — Em. Sorra, *L'Architecture catalane contemporaine* (*L'Art décor.*, 1908). — Elias Tormo y Monzo, *Las Pinturas de Goya*. — Yriarte, *Goya*, Paris, 1867.





Fig. 632. — Thomar. — Convento de Christo, cloître do Cemitario. (*Cliché de l'auteur.*)

CHAPITRE IX

L'ART EN PORTUGAL

ÉPOQUES ROMANE ET GOTHIQUE. — ARCHITECTURE RELIGIEUSE. CLUNISIENS ET CISTERCIENS. — ARCHITECTURE CIVILE — ARCHITECTURE MILITAIRE. — ORIGINE DES ARTS DITS MANOUÉLINS. — ÉGLISES. — DEMEURES PRIVÉES, CHATEAUX FORTS. — ARCHITECTURE MUDÉJARE. LES FAIENCES DE CINTRA. — SCULPTURE. — ÉCLAT INCOMPARABLE DES ÉCOLES DE PEINTURE. — ARTS MINEURS. — DOMINATION ESPAGNOLE. LES ARTS DITS DES PHILIPPE. — XVIIIe S. — RETOUR A LA TRADITION NATIONALE. NÉO-MANOUÉLIN. — ÉGLISES, PALAIS. — SCULPTURE. — PEINTURE. — ARTS MINEURS. ÉBÉNISTERIE, ORFÈVRERIE, FAIENCE. — XIXe S. — ARCHITECTURE. — RENAISSANCE DE LA SCULPTURE ET DE LA PEINTURE. — ARTS MINEURS.

PÉRIODES ROMANE ET GOTHIQUE. — *Églises.* — Le commencement de l'histoire artistique du Portugal peut être fixé à l'époque où Affonso Henriques, vassal du roi de Castille, obtint du pape, par l'entremise de saint Bernard, l'affranchissement des provinces qu'il gouvernait et leur constitution en un état indépendant. Peu d'années après, Santarem ayant été repris sur les Mores (15 Mars 1147), le pays était libéré jusqu'au Tage et le siège du gouvernement transporté à Coïmbre (portu. Coimbra).

La sé Velha (cathédrale Vieille) de Coïmbre (fin du XIIe s.) est située à mi-hauteur du pic que couronnait la citadelle et dans le voisinage immédiat de l'enceinte à la défense de laquelle ses murs crénelés participaient (fig. 633). C'est un robuste spécimen du style roman auvergnat et, probablement, une copie simplifiée de Santiago de Compostela. L'église comporte un porche, une nef, un



FIG. 633. — COÏMBRE. — SÉ VELHA.
(Cliché Lacoste.)

transept, des collatéraux à étage, une abside et deux absidioles. La nef et le transept sont couverts de berceaux en plein cintre renforcés par des doubleaux. A la croisée, s'élève une coupole voûtée d'arête. Les bas-côtés sont également voûtés d'arête. A l'étage supérieur, ils présentent de grandes baies géminées et communiquent avec un triforium qui règne au-dessus de l'entrée et contourne les branches du transept. Les piles rectangulaires sont flanquées de colonnes répondant aux doubleaux et aux arcs séparatifs de la nef et des collatéraux (fig. 634, 635).

Une particularité de la sé Velha tient à la situation du cloître, que la déclivité du terrain força d'établir à quelques mètres au-dessus du sol de la nef. Plus récent que l'église, il ressemble beaucoup à celui de Tarragone (fig. 278). San Salvador et la porte de San Thiago (Saint-Jacques) de Coïmbre, le cloître du monastère de Cellas, construit près de Coïmbre dans la seconde moitié du XIII[e] s. (fig. 636), la chapelle du château de Leiria, São Martinho de Cedofeita de Porto et la cathédrale de Lisbonne appartiennent également, quelle que soit leur date, à l'architecture romane. Enfin, malgré les restaurations qui l'ont transformée, j'ajouterai à cette liste la cathédrale de Porto.

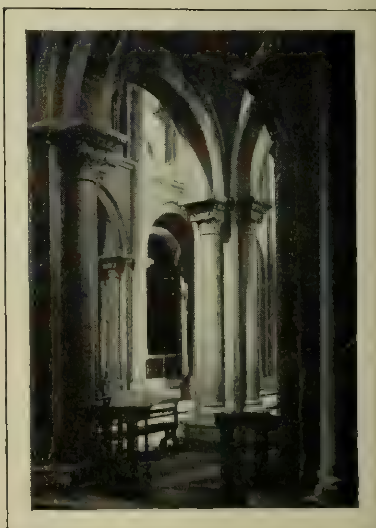


FIG. 634. — COÏMBRE.
SÉ VELHA. NEF ET COLLATÉRAL, CÔTÉ DE L'ÉVANGILE.
(Cliché de l'auteur.)

Afin de reconnaître le service que saint Bernard lui avait rendu, Affonso Henriques avait appelé les Cisterciens en Portugal et leur avait concédé le territoire d'Alcobaça (*sup.*, p. 320). Commencée en 1148, terminée en 1222 et exécutée dans



Fig. 635. — Coïmbre. — Sé Velha. Nef. côté de l'Épître.
(Cliché de l'auteur.)

un style très simple, Santa Maria d'Alcobaça ne réalise pas, cependant, le type cistercien classique de Santas Creus et de las Huelgas (*sup.*, p. 139, 140; fig. 279). Elle se rapproche plutôt de l'abbatiale de Pontigny, fondée par les bénédictins réformés en 1114, un an avant Clairvaux. Elle se compose, en effet, d'une nef à douze travées et de deux collatéraux étroits de même hauteur que la nef, d'un transept bordé sur un côté par le retour du collatéral, d'une abside circulaire, d'un déambulatoire autour duquel rayonnent neuf chapelles polygonales et de quatre absidioles carrées, greffées deux par deux sur les bras du transept. L'ogive règne dans les voûtes ; le plein cintre, dans les fenêtres. L'effet grandiose de Santa Maria (106 m. de long, 16 m. de large, 21 m. de haut à l'intérieur) est d'autant plus saisissant que les chanoines portugais ont l'excellente habitude de placer leurs stalles autour du sanctuaire. Aucun obstacle ne gêne ainsi la vue qui embrasse le vaisseau dans toute son étendue. En donnant aux trois nefs une hauteur uniforme, en réduisant la largeur habituelle des collatéraux et en ouvrant de grandes fenêtres sous leurs formerets, l'architecte d'Alcobaça avait eu pour dessein d'améliorer l'éclairage jusque-là défectueux des constructions religieuses voûtées, sans compromettre leur solidité. Santa Maria présente, peut-être, le plus ancien exemple de cette solution. Si la cathédrale de Poitiers (1162) et Saint-Laurent de Par-



Fig. 636. — Cloître des Cellas.
(Cliché Biel.)

thenay, contemporains de l'abbatiale portugaise, en montrent l'ébauche, elle ne fut complètement réalisée qu'un demi-siècle plus tard, dans les églises élevées en Allemagne et en Autriche, telles que les cathédrales de Ratisbonne, de Meissen, de Minden, l'église de Zwelt, Saint-Étienne de Vienne, Sainte-Élisabeth de Marbourg fondée vers 1236. Le monastère d'Alcobaça comporte des cloîtres nombreux. Le plus beau, le cloître de Dom Diniz (1279-1325), construit au Sud de l'église à l'époque du monarque dont il porte le nom (fig. 637) et que João de Castilho dota d'un étage durant le règne de Manoel Ier (1495-1521), présente des analogies intéressantes avec celui de Santas Creus (fig. 281). Comme lui, il est complété par une salle capitulaire et par une fontaine directement reliée aux promenoirs (fig. 638). Enfin l'immense cuisine du monastère est traversée par un canal dérivé de l'Alçoa qui l'alimente d'eau et surmontée de l'un de ces cônes d'aération gigantesques, pareils à ceux des cuisines de l'abbaye bénédictine de Fontevrault (Maine-et-Loire, XIIe s.) et de l'abbaye de Pampelune (*sup.*, p. 153, 178).

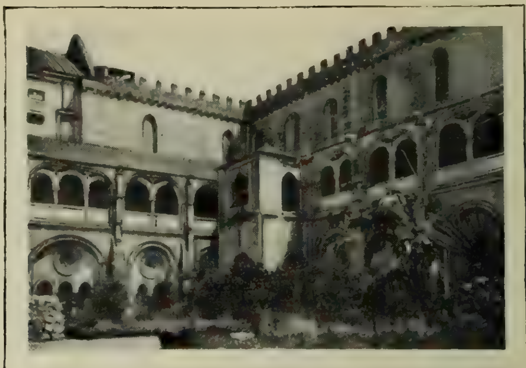


FIG. 637. — ALCOBAÇA. — SANTA MARIA. CLOÎTRE DE DOM DINIZ. *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 638. — ALCOBAÇA. SANTA MARIA. FONTAINE DU CLOÎTRE. *(Cliché de l'auteur.)*

Au cours des guerres entreprises contre les Mores, les templiers avaient été mis en possession de l'emplacement où s'élève Thomar. Le grand-maître Gualdim Paes s'empressa de fortifier un escarpement qui le dominait. L'église conventuelle, construite en même

temps que la forteresse, se compose d'une salle en forme de prisme à seize pans avec, au milieu, une abside octogonale (fig. 639). Le déambulatoire est couvert d'un réseau formé par seize voûtes d'arêtes jointives, établies sur un plan trapézoïdal, tandis que l'abside est surmontée d'une coupole à nervures d'ogive qui domine l'ensemble de la construction. On répète volontiers que l'église de Thomar est unique. En vérité, elle appartient au type des églises du Temple à sanctuaire central et déambulatoire annulaire qui dérivaient, elles-mêmes, de la Koubbet es Sakhra et, par conséquent, du type β irano-syrien originel (*sup.*, p. 36 et fig. 95, 96, 98).



Fig. 639. — Thomar. — Convento de Christo. Sanctuaire de la chapelle.

La sé (cathédrale) d'Evora fut commencée en 1186 (la reprise de la ville date de 1116), consacrée en 1204 et terminée ou remaniée vers la fin du XIIIe s. (fig. 640 à 643). Avant qu'elle n'eût subi les fâcheuses modifications apportées au chevet en 1718-1746, elle se composait d'une large nef et de bas-côtés étroits, d'un transept, d'une abside et de quatre absidioles. La nef et le transept sont voûtés en berceau ogival, renforcé par des doubleaux ; les bas-côtés sont couverts de voûtes d'arête. Enfin, à la croisée du transept existe un dôme octogonal sur trompes. Un triforium très mince composé de cinq arcades par travée entoure la nef et le transept (fig. 642). La cathédrale d'Evora doit être rangée dans le groupe des églises



Fig. 640. — Evora. — Cathédrale. (Cliché Lacoste.)



FIG. 641. — EVORA. CATHÉDRALE. CHEVET ET DÔME. (*Cliché de l'auteur.*)

espagnoles où se combinèrent les écoles de Poitou et de la Bourgogne clunisienne (*sup.*, p. 112, 113). De celles-ci (églises de Saulieu et de Paray-le-Monial), elle tient ses principales dispositions, le triforium étroit, à baies nombreuses, et les piliers à multiples colonnes. Mais, comme à Tuy, à Sigüenza (fig. 282) et à Coïmbre (fig. 633), la façade est comprise entre des tours défensives carrées, puissantes (fig. 640) ; comme à Notre-Dame de Poitiers, comme à Salamanque et à Zamora (fig. 227), le dôme affecte au dehors la forme très rare au Sud des Pyrénées, d'une pyramide consolidée à chaque angle par des tas de charge également pyramidaux (fig. 641). L'église se distingue, aussi, par la substitution de terrasses aux toitures.

La vieille animosité qui régnait entre l'Espagne et le Portugal se réveilla vivace à la mort de Dom Fernando Ier (1367-1383). Plutôt que de reconnaître comme reine Dona Brites, la fille du monarque défunt qui avait épousé Juan Ier de Castille, les *cortes* réunis à Coïmbre appelèrent au trône un fils bâtard de Fernando, alors grand-maître de l'ordre militaire de San Benito d'Aviz et l'élurent sous le nom de João Ier. La guerre s'ensuivit. Les Espagnols perdirent successivement les batailles d'Atoleiros et de Transcoro et subirent une défaite décisive le 14 août 1385. Le combat se termina sur le plateau d'Aljubarrota. Il avait commencé plus au Nord, en un lieu qui reçut le nom de Batalha.

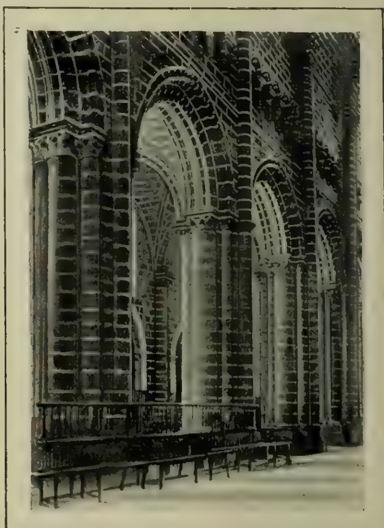


FIG. 642. — EVORA. CATHÉDRALE. NEF, CÔTÉ DE L'ÉPÎTRE (*Cliché de l'auteur.*)

L'église abbatiale de Santa Maria da Victoria (fig. 644, 645), qui com-

mémore le premier engagement, s'élève sur un emplacement que João Ier voulut choisir lui-même et qu'il concéda aux Dominicains en 1388. Aussi vaste que les cathédrales de Paris, de Tolède (*sup.*, p. 143 ; fig. 289) et de Cologne (120 m. de long, 32 m. 50 de large, 32 m. de hauteur sous clef), atteignant presque aux dimensions des cathédrales de Milan et de York, Santa Maria est caractérisée, en plan, par un retour au T cistercien, par une nef, deux larges collatéraux, un transept mince et peu saillant, une abside et quatre absidioles en hémicycle (fig. 645). A l'intérieur, on signalera les voûtes d'ogives avec doubleaux, diagonaux, formerets et liernes et, à l'extérieur, les arcs-boutants qu'un large quadrilobe réunit à la gouttière, puis la corniche, le parapet quadrilobé et la crête en fleur de lis. Le rôle de ces balustrades est d'autant plus important que l'église de Batalha est couverte en terrasses (fig. 644, 647).



FIG. 643. — EVORA. CATHÉDRALE. COLLATÉRAL, CÔTÉ DE L'ÉPÎTRE.
(Cliché de l'auteur.)

La chapelle funéraire de João Ier, dite du Fondateur (fig. 646), était terminée dès 1434 (fig. 646). Elle est construite sur le modèle de l'église de Thomar, avec cette distinction qu'elle est carrée (19 m. 80 de côté) et répond aux trois premières travées du collatéral de droite (côté de l'Épître). Au centre, s'élève une sorte d'abside octogonale plus haute que le pourtour. Une coupole étoilée, analogue à celle des *cruceros* de Burgos et de Saragosse (fig. 288, 297), la couvre, tandis que huit voûtes d'arêtes trapézoïdales rayonnent autour et portent par leur



FIG. 644. — BATALHA. — SANTA MARIA DA VICTORIA.
(Cliché Lacoste.)

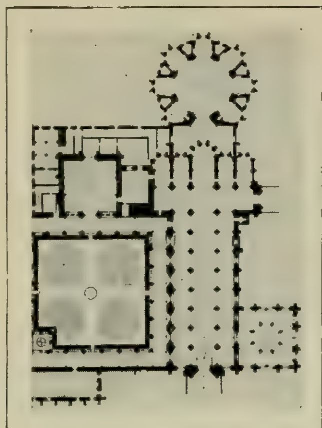


Fig. 645. — Batalha. Santa Maria da Victoria.

grand côté soit sur l'un des murs, soit sur une trompe d'angle. Le travail est rendu avec une délicatesse rare. J'ajouterai que les arcades du monument central sont constituées par des ogives surhaussées, bordées d'une dentelle de lobes, et qu'il existe partout des traces manifestes de peinture.

Le cloître royal (fig. 647 à 649), dont les dispositions furent copiées sur celui d'Alcobaça (fig. 638), occupe en plan toute la longueur de la nef, du côté de l'Évangile (80 m. 30). L'étage inférieur ainsi que le pavillon de la fontaine, d'une magnificence encore inusitée, paraissent, de peu d'années, postérieurs à l'église. Il en est de même de la salle capitulaire, la construction la plus hardie de l'Espagne et du Portugal. Après deux tentatives infructueuses, le maître de l'œuvre parvint à lancer entre ses murs une voûte carrée de 28 mètres de côté sans appuis intermédiaires. A cet effet, il jeta des trompes sur chaque angle, assit une coupole étoilée sur l'octogone ainsi constitué et renforça l'ensemble par des liernes et des tiercerons.

Bien que n'ayant été commencées que sous le règne de Dom Duarte (1433-1438), les chapelles Imparfaites (*capellas Imperfeitas*) ou plutôt Inachevées, construites à la suite et dans l'axe du chevet, étaient comprises dans le plan primitif (fig. 645, 666). C'est même pour les relier d'une manière intime à l'église que l'architecte substitua, sans doute, le T cistercien aux absides, aux déambulatoires et aux colliers de chapelles rayonnantes de l'abbatiale d'Alcobaça et des grandes cathédrales gothiques d'Espagne. Le projet com-



Fig. 646. — Batalha. Santa Maria. Chapelle et tombeau du Fondateur. *(Cliché A. A. Serra Ribeiro.)*



Fig. 647. — Batalha. Santa Maria. Ensemble de l'église et du cloître royal.
(Cliché de l'auteur.)

portait une salle funéraire octogonale avec une coupole de 30 m. de diamètre et deux étages de chapelles latérales répondant aux côtés. La construction en ayant été interrompue vers 1520, le nom de *capellas Imperfeitas* leur est resté (*inf.*, p. 342).

Par l'ensemble de ses caractères, l'abbatiale de Batalha appartient au groupe gothique français de la fin du XIIIe s. et du début du XIVe s. qui compte les cathédrales d'Amiens, de Reims, Saint-Urbain de Troyes et, notamment, l'église reproduite sur le *Parement de Narbonne* (M. du Louvre). Par quelques détails d'importance secondaire, elle se rattacherait à l'architecture anglaise. D'autre part, le plan de l'église proprement dite se rapproche beaucoup du plan cistercien, primitif, de la cathédrale d'Evora. Mais où la distinction s'établit avec la plupart des édifices antérieurs, c'est dans le tracé général en forme de clef, dans la disposition des chapelles annexes et dans la substitution des terrasses aux toitures inclinées.

Santa Maria a été longtemps tenue pour l'œuvre d'un architecte anglais nommé Hacket. Or, il est manifeste que jamais un constructeur venu du Nord n'eût projeté des toitures en terrasse et que jamais, non plus, il n'eût recouru à des coupoles étoilées sur trompes de pur style oriental. D'autre part, au début du XVe s., il eût multiplié les divisions et les subdivisions des voûtes. En vérité, le pre-



Fig. 648. — Batalha. Santa Maria. Cloître royal.
(Cliché de l'auteur.)

mier architecte de Batalha fut un Portugais nommé Affonso Dominguez et le second, maître Huguet, était français, si l'on en juge à son nom très clairement écrit dans les archives royales de Torre do Tombo. Ce nom d'Huguet fut une première fois changé en celui d'Aquete par Soares da Silva (Mémoires de Dom João Ier). Puis, vint Murphy, le célèbre historien de Batalha (1789-1790), qui crut reconnaître en Aquete un nom anglais mal transcrit et l'orthographia Hacket. Telle est l'origine d'un malentendu d'autant plus persistant que la reine Dona Philippa de Lancastre, durant la vie de qui les travaux furent entrepris, était petite-fille du roi d'Angleterre Édouard III. Depuis que cette hypothèse a été abandonnée, l'on a suggéré que l'abbatiale était une copie de la cathédrale de Burgos (fig. 286). Or, non seulement les chevets s'opposent à tout rapprochement entre ces deux églises, mais la chapelle du Condestable, que l'on a comparée aux chapelles Imparfaites, est péniblement greffée sur le déambulatoire (*sup.*, p. 226) et fut projetée en 1487, alors que le soubassement des chapelles Imparfaites était sorti de terre depuis plus de quarante ans.



Fig. 649. — Batalha. Santa Maria. Fontaine du cloître. *(Cliché Vicomte de Condeixa.)*

Bien que la cathédrale d'Evora (fig. 641) et celle de Palma (fig. 302) présentent ou aient présenté des terrasses, leur emploi n'a été franchement développé que dans les églises françaises de l'île de Chypre. A

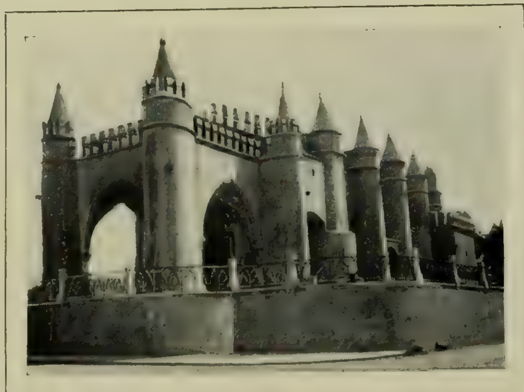


Fig. 650. — Evora. — Ermida de San Braz (saint Blaise). *(Cliché de l'auteur.)*

Saint-Jacques et à Saint-Nicolas de Famagouste, à Sainte-Sophie de Nicosie, non seulement la couverture en terrasse, non seulement la façade avec ses grands partis horizontaux, mais les arcs-boutants, les fenêtres, la coupe transversale, l'éclairage des têtes de la nef et des collatéraux sont identiques aux dispositions architectoniques de Santa Maria da Victoria. Il serait audacieux de conclure de ces ressemblances à une imitation. Et pourtant, les rapports du Portugal avec Chypre étaient tels à cette époque que la couronne des Lusignan fut offerte au fils de João Ier, à l'infant Dom Henriques dont le tombeau se trouve précisément dans la chapelle funéraire de Batalha. Il se pourrait qu'Huguet ait fait partie de ces compagnies de francs-maçons qui allaient offrir leurs services de royaume en royaume, qu'il ait exercé son art dans les îles orientales de la Méditerranée, peut-être en Chypre, et que par cela même le choix de João Ier se soit arrêté sur lui. Quant aux analogies relevées entre l'église de Thomar et la chapelle funéraire de Batalha, elles s'expliquent aussi. Avant de monter sur le trône, João Ier était maître de l'ordre d'Aviz en relation étroite avec l'ordre du Christ qui avait hérité les biens des templiers et enrôlé les membres actifs de l'ordre dissous. Il est donc



FIG. 651. — BRAGANÇA. — ANTIGA CASA DO SENADO.
(Cliché Biel.)



FIG. 652 — VIANNA DO CASTELLO. MAISON ARMORIÉE.
(Cliché Biel.)

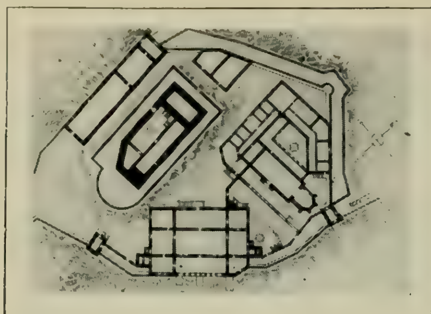


Fig. 653. — Leiria.
Chateau de Dom Diniz.
(Levé d'Ernesto Korrodi.)

concevable qu'en signant l'acte de donation aux dominicains il leur ait prescrit de rappeler dans une annexe de Santa Maria les traits caractéristiques de l'église de Thomar et, par conséquent, la disposition imitée de la Koubbet es Sakhra (*sup.*, p. 325). Il n'est pas jusqu'au plan (fig. 645) dont le tracé n'attesterait un emprunt fait à l'Islam. Il reproduirait la clef symbolique gravée sur la porte de Justice de l'Alhambra (*sup.*, p. 213). L'anneau est figuré par les chapelles Imparfaites ; le canon, par l'église ; le panneton, par la chapelle du Fondateur. Philippe II, pour accomplir un vœu fait devant Saint-Quentin, voulut que le plan de l'Escorial rappelât le gril de saint Laurent. Sur le champ de bataille d'Aljubarrota, João Ier, qu'une tradition ininterrompue avait initié à la connaissance des mystères orientaux du Temple, n'aurait-il pas pris un engagement secret analogue ?

Dans un autre ordre d'idées, si l'on compare les clôtures du cloître (fig. 647 à 649) à celles du cloître de la cathédrale de Ségovie (*sup.*, p. 222 ; fig. 438), l'on sera frappé de leur ressemblance. Peut-être les deux clôtures sont-elles des interprétations *mudéjares* des *moucharabiehs* (grillage de bois très serré mis devant les fenêtres) ? L'Orient aurait d'autant plus le droit d'en revendiquer le modèle que, si les *miradores* ont remplacé en Espagne les grillages musulmans, l'emploi de véritables *moucharabiehs* s'est perpétué en Portugal (*inf.*, archit. *mudéjare*, p. 347).

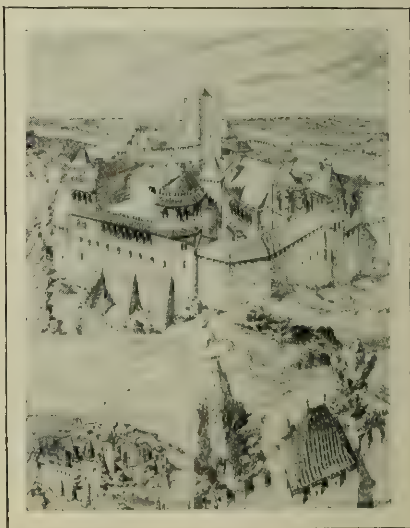


Fig. 654. — Leiria.
Chateau de Dom Diniz.
(Reconstitution par E. Korroni.)

Quelques églises, intéressantes à divers titres, peuvent être ratta-

chées soit au roman de transition, soit au gothique. Ce sont : à Santarem, les églises de São João do Alporão (aujourd'hui, M. archéo.), de Santa Maria de Marvilla (1244), de San Francisco (XIII[e] s.) avec un cloître intéressant et du couvent de Graça (gothique fleuri, revêtement en carreaux de faïence du XVIII[e] s.) ; à Thomar, le cloître do Cemitario, construit vers 1430 par l'infant Dom Henriques (fig. 632) ; à Leiria, dans la partie nord-est de la forteresse, la chapelle palatine (XIV[e] s.) toute voisine du château (fig. 653) ; à Porto, São Francisco (1383-1410) ; à Guimarães, Nossa Senhora, construite par Juan Garcia de Toledo (XIV[e] et XV[e] s.) ; à Funchal (capitale de Madère), la cathédrale bâtie quelques années après la découverte de l'île (1419) ; à Evora, l'Ermida de San Braz (fig. 650), élevée comme lieu de pèlerinage après une épidémie de peste (1482), et la chapelle des chanoines réguliers de Loyos ou de San Eloy (1485-1491).

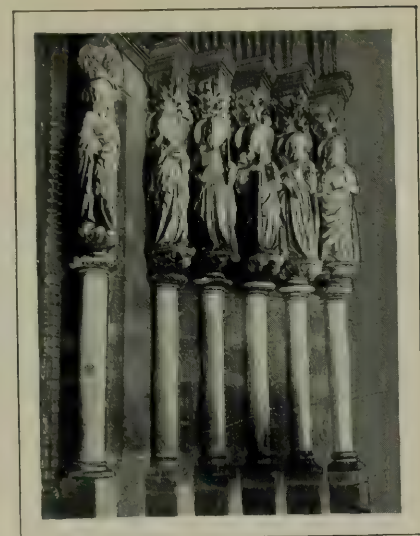


FIG. 655. — EVORA. CATHÉDRALE. STATUE DU PORCHE (*v. fig. 640.*)
(Cliché de l'auteur.)



656. — ALCOBAÇA. SANTA MARIA. TOMBEAU DE DONA BRITES.
(Cliché de l'auteur.)

La cathédrale de Vizeu est assise partie sur un plateau qui domine la ville, partie sur d'énormes murs de soutènement exécutés en granit. La construction, souvent remaniée à l'extérieur, remonte dans son ensemble à l'année 1513. La nef couverte en voûte d'ogive est basse et sombre. Elle offre néanmoins un grand intérêt en ce que les doubleaux

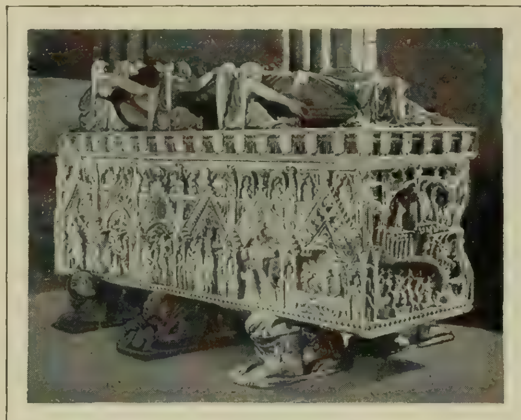


Fig. 657. — Alcobaça. — Santa Maria. Tombeau d'Ignez de Castro. (*Cliché de l'auteur.*)

sont figurés par d'énormes câbles et les intersections des diverses nappes, par des cordes à nœuds. C'est, à ma connaissance, le premier édifice où apparaissent ces décors maritimes dont les architectes useront pour commémorer les exploits accomplis par les flottes portugaises sous l'impulsion du célèbre fils de João Ier, l'infant Dom Henriques.

Les monuments civils des périodes romane et gothique encore existants ne présentent pas de caractères accusés dans le Nord du Portugal. Ils ressemblent à ceux qui furent élevés dans le Sud de la France. L'*Antiga Casa do Senado*, à Bragança, remontant au XIIIe s. (fig. 651), quelques jolies maisons de Vianna do Castello (fig. 652), le *Paço do Concelho* (hôtel de ville) de la même ville (fin du XVe s., restaurations postérieures) sont dans ce cas. Si l'on se fie aux manuscrits, l'architecture *mudéjare* y fut également florissante. Au surplus, l'Alemtejo, où les musulmans firent un séjour plus long que dans les provinces septentrionales, est riche en édifices de style mixte, appartenant au XVIe s. pour la grande majorité (*inf.*, p. 346).



Fig. 658. — Alcobaça. Ignez de Castro (fig. 657). (*Cliché de l'auteur.*)

Mieux que le centre de l'Espagne, le Portugal mériterait le nom de Castille. Il est en effet hérissé de châteaux construits tantôt pour défendre les territoires reconquis sur les Mores et braver leurs retours offensifs, tantôt pour fermer la frontière aux Espagnols.

Les premiers se trouvent dans le Nord. Vient ensuite le groupe des forteresses des templiers destinées à défendre le cours du Tage. Enfin, s'élevèrent les forteresses méridionales. Quant aux ouvrages dirigés contre l'Espagne, ils répondent au cours des quatre fleuves, — le Douro, le Mondego, le Tage et le Guadiana, — qui mettent le Portugal en communication avec ce royaume. D'une manière générale, les forteresses portugaises ressemblent aux forteresses espagnoles. Mais parfois aussi, l'enceinte est double et circulaire; le donjon ou tour de l'Hommage (*Menagen* en portugais) ferme le chemin de ronde compris entre les deux enceintes, et ses bretèches, au lieu de se greffer sur les faces, entourent les angles et battent le pied des saillants. C'est le cas de Montalègre. A Leiria dans le Nord, à Elvas, à Evoramonte dans le Sud, les ingénieurs ont couronné des positions en pain de sucre tellement culminantes qu'elles dominent le pays sur 50 ou 60 kilomètres à la ronde.



FIG. 659. — BELEM. — SANTA MARIA. PORTE AXIALE.
(Cliché de l'auteur.)

Le territoire de Leiria fut repris aux Mores vers 1130 et occupé d'une manière définitive en 1148. A peine en possession d'une position stratégique puissante, Affonso Henriques s'empressa de la fortifier. Outre la citadelle, il éleva une enceinte pour y comprendre la ville naissante. Sauf une légère lacune sur le Liz, qui coule à ses pieds, la vieille muraille est en partie conservée, et il reste de la ville,



FIG. 660. — BELEM. SANTA MARIA. PORTE LATÉRALE.
(Cliché de l'auteur.)

l'église romane déjà mentionnée (p.333). Dom Diniz (1279-1335) et sa femme Dona Isabel d'Aragon (Santa Isabel) firent de Leiria leur résidence favorite. La tour de l'Hommage et les ruines de la citadelle, dont elle est le réduit, remontent à l'époque de ce monarque. Mais c'est João Ier (1385-1433), le fondateur de Batalha, qui construisit le château, la chapelle palatine et les ouvrages qui les entourent (fig. 653, 654).



Fig. 661. — Belem. Santa Maria. — Nef.
(Cliché Officinas photographicas.)

La tour de l'Hommage se dresse au sommet de la position. Elle est rectangulaire et occupe la face nord de la citadelle, entourée elle-même par un avant-mur qui couronne un escarpement abrupt. La troisième enceinte, ou enceinte du château, forme un hexagone irrégulier défendu à l'Est, au Sud et à l'Ouest par cinq tours rectangulaires très puissantes. De la tour placée au milieu du front sud part une quatrième enceinte qui s'appuie aux tours des fronts est et sud-est. Enfin, à l'Est de cette quatrième enceinte, se développe la muraille qui paraît être l'œuvre de dom Affonso Henriques. Elle est garnie de tours et précédée d'un avant-mur. Sur les fronts sud, sud-est et est, les courtines comportent encore un chemin de ronde crénelé et une galerie casematée destinés à établir des communications entre les tours. La place d'armes de forme triangulaire s'étend au pied de la citadelle. Elle est longée au Sud-Est par le palais dont le monarque occupait l'étage supé-

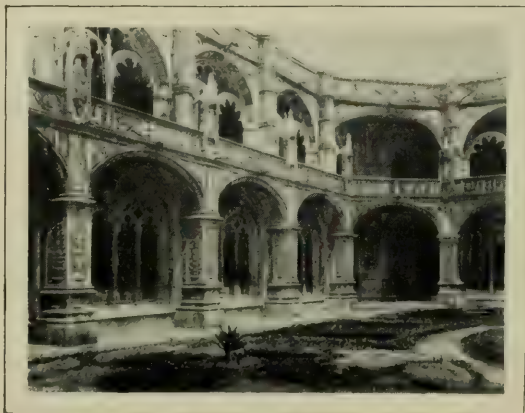


Fig. 662 — Belem. — Santa Maria. Grand cloître.
(Cliché de l'auteur.)



Fig. 663. — Thomar.
Convento de Christo.
Porte de la chapelle.
(Cliché de l'auteur.)

rieur, directement desservi par un perron latéral pris sur la place (*comp.*, fig. 651, 712, 737). A cette hauteur, les escalades et les projectiles n'étaient plus à redouter. Aussi bien, les appartements royaux orientés au Sud-Est s'éclairaient-ils sur une galerie continue et des arcades légères d'où l'on dominait la ville et la campagne. La même disposition s'observe au sommet des tours adossées et reliées au palais. En revanche, l'étage au-dessous des appartements royaux n'a que d'étroites fenêtres, et le rez-de-chaussée ne prend jour que sur une cour intérieure.

Les Portugais furent toujours d'excellents ingénieurs. Quelques beaux ouvrages en témoignent : tels sont le pont ogival de Batalha et les immenses aqueducs da Armoreira d'Elvas et da Prata d'Evora (XVI[e] s.).

La tradition cistercienne, qui se perpétua longtemps en Portugal, ne favorisa pas le développement de la sculpture. On le reconnaît aux statues qui décorent le porche de la cathédrale d'Evora (fig. 655) et quelques très rares portails d'église.

Les tombeaux sont les premiers monuments où se révèlent des qualités sérieuses. Le monastère de Santa Clara de Coïmbre conserve précieusement celui de Santa Isabel (femme de Dom Diniz, 1279-1335), exécuté du vivant de la reine. Le monastère d'Alcobaça en possède trois :



Fig. 664. — Thomar.
Tombeau de Diogo da Gama.
(Cloitre do Cemitario, *fig.* 632).
(Cliché de l'auteur.)

celui de la reine Dona Brites, femme de Dom Affonso III (1248-1279), morte en 1304 (fig. 656), et ceux de Dom Pedro Ier (1367-1385) et de Dona Ignez de Castro († 1355). La sculpture portugaise de cette époque ne présente pas de morceau comparable à la statue gisante d'Ignez et aux figures d'anges agenouillés qui entourent l'infortunée princesse (fig. 657, 658).

A Batalha, João Ier († 1434) et Philippa de Lancastre († 1416), les fondateurs du monastère, reposent côte à côte sur un sarcophage de forme antique porté par huit lions (fig. 646). Les tombes des infants — Dom Fernando. Dom João. Dom Henriques. (Henri le Navigateur, duc de Vizeu, grand-maître de l'ordre du Christ. V. fig. 682, 685) et Dom Pedro — incrustées dans la muraille sont trop ravagées ou trop restaurées pour en faire état. Le beau sarcophage de Duarte de Menezes est justement admiré dans le musée de Santarem.



FIG. 665. — THOMAR. CONVENTO DE CHRISTO. ROSACE ET FENÊTRE. *(Cliché de l'auteur.)*

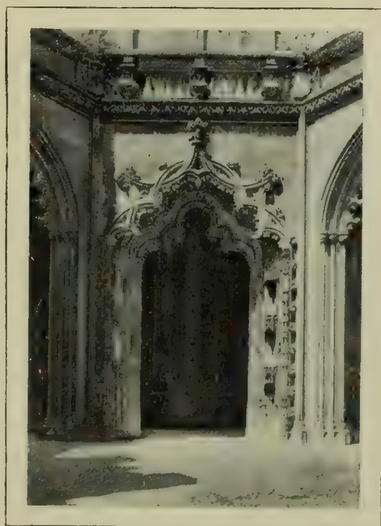


FIG. 666. — BATALHA. CHAPELLES IMPARFAITES. PORTE. *(Cliché du Vicomte de Condeixa.)*

PÉRIODE MANQUÉLINE. — A la suite de la mort de Dom João II (1481-1490) et de l'infant Dom Affonso (1491), derniers représentants de la dynastie d'Aviz, le trône était devenu vacant. On y appela Dom Manoel, duc de Vizeu, grand-maître de l'ordre du Christ. A ce moment, le Portugal, sous l'impulsion d'Henri le Navigateur (1392-1460), avait conquis Madère (1419), les Açores (1432), la Guinée (1483). Angola et le Benguela (1486). Dès 1501, il s'emparait du Brésil, et de 1509



Fig. 667. — Lisbonne.
Église da Conceição Velha.
(Cliché Officinas photographicas.)

à 1513, il poursuivait aux Indes et en Afrique le cours vertigineux de ses succès. C'est durant cette période d'ébullition et d'opulence que se développa un style singulier, enchevêtré mais national et caractéristique : le style manouélin (*arte manoelina*, pron. *manouélina*).

Que n'a-t-il pas été dit au sujet de l'origine du style manouélin ? On l'a cherchée dans des phrases de rhétorique, et on a cru la trouver aux Indes. La vérité paraît plus simple. Le style manouélin serait une hypertrophie des styles gothiques, *mudéjar* et *platéresque* du dernier tiers du XVe s. déterminée par l'afflux trop rapide de l'or (*sup.* : Guadalajara, — palais des ducs de l'Infantado (fig. 336) ; — Barcelone, — porte intérieure et fenêtres de l'Audiencia (fig. 308) ; — Tolède, — porte et arcades du cloître de San Juan de los Reyes (fig. 301), porte du cloître de la cathédrale (fig. 291) ; — Valladolid, — San Pablo (fig. 434) et collège San Gregorio (p. 229, fig. 456) ; — Salamanque, — *Escuelas Minores* (fig. 451, 452) et *casa de las Conchas* (fig. 449, 450). Il est aussi une manifestation de reconnaissance envers les chevaliers du Christ, ces hardis navigateurs de qui les emblèmes et les agrès maritimes furent reproduits sur les édifices.

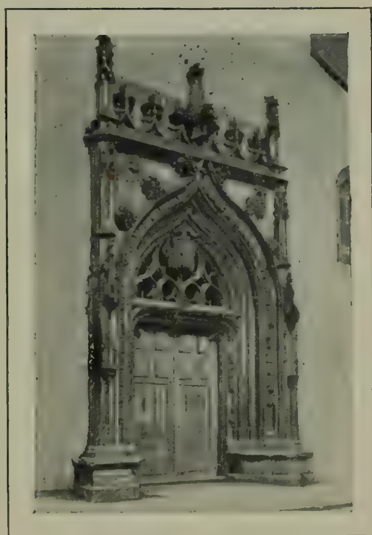


Fig. 668. — Thomar.
São João Baptista.
(Cliché de l'auteur.)

Les projets du monastère des hiéronymites (*convento dos Jeronymos*) de Belem, le plus célèbre des édifices manouélins, auraient été dressés par un architecte nommé Boutaca, et les chantiers, ouverts en 1500. En réalité, les travaux furent



Fig. 669. — Evora.
Maison de Garcia de Resende.
(Cliché de l'auteur.)

commencés dix-sept ans plus tard, et leur direction fut remise, pour l'architecture, à João de Castilho (Jean de Castille) et, pour la sculpture, à Nicolau Chatranez o Francéz (Nicolas Chatranais le Français).

En plan, Santa Maria de Belem se compose d'une nef avec bas-côtés (92 m. de long, 22 m. 90 de large, 25 m. de haut), d'un transept peu saillant (29 mètres de long sur 19 de large) et d'une abside unique reconstruite au XVI[e] s. La tribune ou *coro alto* affectée au chapitre répond à la première travée de la nef et règne au-dessus du porche de la porte axiale (fig. 659). Sur la façade orientée vers le Tage (fig. 660), s'ouvrent le portail principal surmonté d'une fenêtre, deux immenses baies qui le comprennent et une rosace qui éclaire le transept, côté de l'Epître. Depuis le soubassement jusqu'à la crête, le portail est surchargé de pinacles, de culs-de-lampe, de dais et de statues. Comme à l'abbatiale d'Alcobaça, les trois nefs ont la même hauteur et sont compri-ses sous une même toitu-re. Les voûtes présentent des panneaux et des ner-vures multiples. Les piles octogonales de la nef et les piles en croix du tran-sept, — un peu trop grêles pour la hauteur, — participent de la ri-chesse excessive du por-tail (fig. 661). En re-vanche, les doubleaux, les formerets, les nervures se-condaires, les arcs des portes et des fenêtres sont



Fig. 670. — Vianna do Castello.
Palais des vicomtes de Carreira.
(Cliché Biel.)



FIG. 671. — TOUR DE BELEM.
(*Cliché Lévy.*)

simples d'aspect et tracés en plein cintre ou en ellipse à grand axe horizontal. Le cloître voûté à deux étages, chef-d'œuvre de João de Castilho (fig. 662), et la salle capitulaire, dont les voûtes s'appuient sur une colonne centrale en forme de balustre, s'harmonisent avec l'église.

Vers l'époque où les maçonneries du monastère de Belem sortaient de terre, l'on démolissait le panthéon royal de Santa Cruz de Coïmbre, et l'on commençait l'édifice actuel. Il fut terminé en 1521 par les architectes et les sculpteurs de Belem. L'église comporte une abside, une nef et un chœur disposé dans la tribune. Elle a de grandes analogies avec les chapelles espagnoles de la fin du XVIe s., — telle a chapelle de l'*Obispo* à Madrid (*sup.*, p. 223), — et présente, dans l'ornementation intérieure des fenêtres, ces accolades et ces courbes brisées signalées, à une époque antérieure, depuis Salamanque jusqu'à Toulouse (*sup.*, p. 224 à 235).

Quand les successeurs des templiers voulurent agrandir l'église conventuelle de Thomar, ils s'adressèrent à leur tour à João de Castilho et à Nicolas Chatranais. Aussi bien, le portail extérieur (fig. 663) est-il une réduction de celui de Belem, tandis que la nef reproduit celle de Santa Cruz et que le tombeau de Diogo da Gama (fig. 664) dans le cloître do Cemitario (fig. 632) se rattache au style gothique. Thomar se distingue des monuments précédents par la



FIG. 672. — COÏMBRE.
SÉ VELHA.
REVÊTEMENTS EN FAÏENCE.
(*Cliché de l'auteur.*)



FIG. 673. — PALAIS DE CINTRA EN 1507.
(D'après un dessin de Duarte de Armas.)
(O Paço do Cintra, par S. M. la reine Amélie.)

rosace qui éclaire la tribune et par la célèbre fenêtre de la salle capitulaire placée au-dessous (fig. 665). Ces deux baies, exécutées vers 1450 d'après les dessins d'Ayres do Quintal, surpassent en complication tous les motifs manouélins connus. La fenêtre trouva pourtant de tels admirateurs qu'elle fut copiée à Cintra en 1550.

Les chapelles Imparfaites de Batalha (fig. 666) commencées un demi siècle après la nef (*sup.*, p. 328, 329) appartiennent au style gothique finissant. Seule fait exception la porte axiale terminée au XVIe s., où s'introduisirent les enlacements de courbes concaves et convexes de style manouélin signalés à l'*Audiencia* de Barcelone (fig. 308).

On rangera dans le genre manouélin de Belem la porte de Nossa Senhora da Conceição Velha de Lisbonne (fig. 667) et celle de l'asile de la Madre de Deus de la même capitale, fondé en 1509 par Alienor, veuve de João II (1481-1490) ; dans le genre manouélin de Thomar, le portail de São João Baptista de cette ville (fig. 668), la porte et les fenêtres de la chapelle de l'Université et la porte de la maison historique, dite de Maria Tellez à Coïmbre ; dans le genre manouélin de Batalha, la porte de São Julião de Setubal, celle de l'église de Marvilla de Santarem et la curieuse porte de l'église do Carmo d'Evora, composée de branches d'arbres et de rubans entrelacés, portés sur des colonnes torses.



FIG. 674. — PALAIS DE CINTRA.
(État actuel.)
(Cliché Lacoste.)



FIG. 675 — EVORA — SÃO FRANCISCO. PORCHE.
(Cliché de l'auteur.)

Le mariage des styles manouélins s'effectue dans les fenêtres couplées de la maison de Garcia de Resende, à Evora (fig. 669) ; dans un palais de Vianna do Castello (fig. 670) ; dans une délicieuse fenêtre de la Casa dos Coimbras, à Braga ; dans la façade de la Casa de Sub-Ripas, à Coïmbre ; dans une fenêtre couplée à Portalegre ; etc. La tour de Belem, construite d'après un projet attribué à Garcia de Resende et achevée en 1520, sous le règne de Manoel Ier, est le seul ouvrage fortifié qui offre une décoration manouéline (fig. 671). Les fenêtres, les échauguettes, les bretèches, les merlons en forme de boucliers ornés de la croix vidée de l'ordre du Christ et, du côté du fleuve, un balcon couvert sont, au surplus, d'un goût excellent.



FIG. 676. — EVORA. — SÃO JOÃO EVANGELISTA (LOYOS). PORTE DU CLOÎTRE.
(Cliché de l'auteur.)

Le plus beau monument où persistent de lointains souvenirs de la domination musulmane est le palais de Cintra (28 k. de Lisbonne), commencé par João Ier vers la fin du XIVe s. et terminé au début du XVIe s., sous le

règne de Manoel Ier (fig. 673, 674).

Deux pièces du premier étage, aux vastes proportions, — la *Sala das Pêgas* et la *Sala Grande* ou *dos Cysnes*, — se signalent par leurs magnifiques plafonds de bois. Sur le premier, l'on a représenté des pies (*pêgas*) tenant dans leur bec une rose et la devise de João I[er] *por bene* (*pour le bien*). La *Sala dos Cysnes* est couverte d'une voûte à fond de bateau divisée en caissons octogones, sur le plat desquels sont peints des cygnes. Des clefs pendantes occupent les intervalles carrés laissés entre les caissons. Les cadres et la corniche à fond blanc sont ornés de rinceaux bleu et rouge, rehaussés d'or. Au second étage se trouve la *Sala das Armas* (des Armoiries), d'une date un peu plus récente que les deux autres (1520 environ). Elle est carrée, mais des trompes jetées sur les angles ont permis de la couvrir d'une coupole pyramidale en charpente. Dans les soffites, on a peint les armoiries royales et celles des infants. Tout autour de la salle, au-dessus de la corniche, des cerfs portent les écussons des soixante-douze familles nobles de Portugal.



Fig. 677. — Coïmbre. Santa Cruz. Tombeau de Dom Affonso Henriques. (*Cliché de l'auteur.*)

Les caractères orientaux des plafonds de Cintra sont noyés sous des ornements et des moulures de style italien. En revanche, l'influence musulmane domine dans le tracé des fenêtres jumelées en arc outrepassé, dans leurs fines colonnettes, dans leurs chapiteaux et encore dans les crépis à la chaux



Fig. 678. — Abrantes. Tombeau de Dom João d'Almeida. (*Cliché Biel.*)

de la *sala dos Cysnes.* La véritable richesse décorative du palais réside dans les *azulejos.* Ceux qui remontent au XIVᵉ s. sont découpés et forment de véritables marqueteries. D'autres, plus modernes, conservent le dessin géométrique, mais sont de la classe appelée *cuerda seca* par les Espagnols (*sup.*, p. 286). Une troisième catégorie, peut-être la plus curieuse, comprend le revêtement de la petite salle *das Sereias* (Sirènes). Les carreaux sont à fond blanc avec des feuilles de vigne vertes et des vrilles violettes en relief. Le cadre orné de dessins géométriques est bleu, blanc, vert avec des filets noirs. Il convient de citer aussi le haut lambris (3 m. environ) de la *Sala dos Cysnes*, composé de carreaux blancs et verts et couronné d'une frise verte où les merlons de style more alternent avec des châteaux. Les énormes coupoles coniques qui dominent le palais étaient également tapissées de faïence. Elles font partie des anciennes constructions et, comme celle d'Alcobaça, surmontent les cuisines (*sup.*, p. 324).

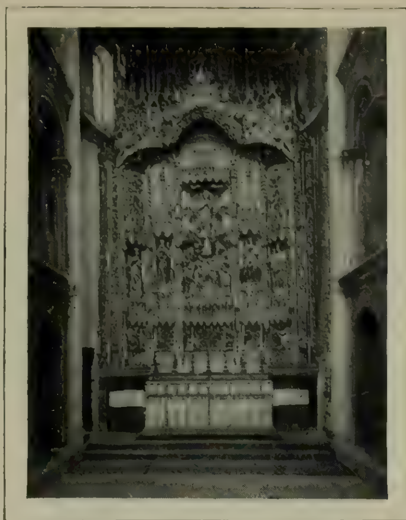


FIG. 679. — COÏMBRE. SÉ VELHA. RETABLE DE L'AUTEL MAJEUR.

Les revêtements de faïence de la vieille cathédrale de Coïmbre pouvaient rivaliser avec ceux de Cintra (fig. 672); mais on les a en partie détruits.



FIG. 680. — THOMAR. CONVENTO DE CHRISTO. STATUES DU SANCTUAIRE. *(Voir fig. 639.)* *(Cliché de l'auteur.)*

Les plus anciens *azulejos* furent fabriqués par les Mores. Quelques-uns vinrent de Valence et de Séville. Bientôt, le Portugal eut, à son tour, des ateliers célèbres.



Fig. 681. — Cancionero du Collège des Nobles. *(Bibliothèque du Palais d'Ajuda.)* *(Cliché de l'auteur.)*

Lisbonne en comptait treize. La salle des Cygnes fut commandée à ceux de Belem par Dom Manoel. Enfin les novices de l'ordre de São Thiago avaient établi à Pamella des fours renommés.

Les monuments *mudéjars*, si l'on excepte le palais de Cintra, sont presque tous groupés à Evora (Alemtejo). Le palais ruiné de Dom Manoel Ier présente des fenêtres doubles en arc de cercle outrepassé, ornées à l'intrados de festons tantôt en pierre, tantôt en brique et réunies à l'extrados par un gable en accolade très aigu. Des colonnettes grêles et des chapiteaux ouvragés les complètent. Une porte du couvent de Loyos (fig. 676) et la petite terrasse couverte connue sous le nom des *Portas de Moura*, de la même date que le palais, se signalent par la même décoration. Le porche de São Francisco (vers 1500), où le plein cintre fraternise avec l'arc de cercle outrepassé et l'ogive en fer à cheval, mérite aussi une mention (fig. 675). Les architectures gothique et musulmane se marient encore à Santarem, dans le clocher-minaret de São João do Alporão ; à Vianna do Alemtejo, dans une fenêtre double aux archivoltes festonnées ; au château d'Alvito (entre Evora et Beja), commencé en 1494 sur l'ordre de João II, et dans un pavillon de campagne construit vers la même époque pour Affonso de Portugal, archevêque d'Evora.

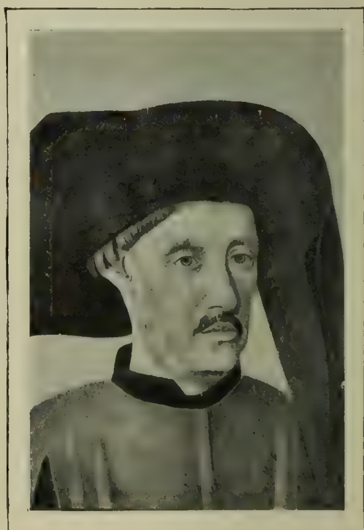


Fig. 682. — Nuno Gonçalves. Henri le Navigateur. *(Bibliothèque Nationale de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*

L'influence musulmane persista en Portugal bien au delà du XVIe s.

C'est ainsi qu'à Guimarães, Braga, Villa Real, Bragance, Porto et dans les villes du Sud, subsistent des *adufas* en tout semblables aux *moucharabiehs* du Caire.

Enfin Elvas, une des grandes cités de l'Alemtejo, avec ses *patios*, ses escaliers découverts adossés aux murs des cours, ses toitures en terrasse, ses maisons uniformément blanches, a l'aspect d'une ville marocaine.



Fig. 683. — Estevão Gonçaloes. Adoration des Bergers. (*Missel Acad. des Sciences de Lisbonne.*) (*Cliché de l'auteur.*)

Malgré la venue de Van Eyck en Portugal (*inf.*, p. 352) et le long séjour que Sansovino y aurait fait sous le règne de João II (*inf.*, p. 362), ni la Flandre, ni l'Italie n'eurent une influence générale sur le développement des arts durant la période manouéline. La sculpture, notamment, ne la ressentit guère. Ce fut en effet, sous la direction de João et de Diogo de Castilho et de Nicolas Chatranais que furent exécutés les deux portails de Belem (fig. 659, 660), la décoration de Santa Cruz, de Coïmbra et notamment les tombeaux royaux (fig. 677) de Dom Affonso Henriques (1139-1185) et de Dom Sancho Ier (1185-1211). D'autre part, dans la même église, on admire la chaire en pierre, du plus beau style français de la Renaissance, qui est l'œuvre de João de Ruão (Jean de Rouen). Cet artiste était arrivé à Coïmbre, en 1522, accompagné de Iago Longuin (Jacques Longuin) et de Filipo Uduarte (Philippe Odoart ou Édouard), *trois maîtres français célèbres,* dit la chronique d'Agostino de Coimbra.



Fig. 684. — Estevão Gonçaloes. — La Pentecôte. (*Voir ci-dessus, fig. 683.*)



Fig. 685. — Nuno Gonçalves. Triptyque de San Vicente. *(Panneau central.)* *(Archevêché de Lisbonne.)*

Il y a lieu de penser que, entre autres travaux dont ils furent chargés durant leur séjour en Portugal, Jean de Rouen et ses collaborateurs sculptèrent également deux retables incrustés dans les murs du cloître de Santa Cruz, la porte latérale dite *Especiosa* de la sé Velha et la Vierge du fronton.

De style français sont encore le tombeau de Diogo de Pinhenço, premier évêque de Funchal, mort en 1525 (Nossa Senhora dos Olivaes de Thomar) et ceux de Carreiro, de Dom Duarte de Menezes et des Barbosa (égl. de Graça de Santarem), tandis qu'un manouélin très spécial, voisin du plus beau platéresque, réclame le monument funéraire de Dom João d'Almeida dont la mort remonte à 1512 (fig. 678).

En Portugal, les retables ont presque partout été remplacés soit par des tableaux, soit par des baldaquins, soit par des pyramides à gradins destinées, les jours de fête, à recevoir une profusion de lumière et, au sommet, l'ostensoir. Parmi ceux qui ont été conservés, celui de la sé Velha de Coïmbre est sans conteste le meilleur (fig. 679). Il fut commandé par l'évêque-comte Jorge d'Almeida, qui occupa le siège de Coïmbre de 1481 à 1543. On a trouvé dans les archives une quittance, en date de 1508, au nom



Fig. 686. — Nuno Gonçalves. Triptyque de San Vicente. *(Volets.)*



FIG. 687. — GRÃO VASCO.
SAINT PIERRE.
(Cathédrale de Vizeu.) (Cliché de l'auteur.)

de *Mestre Vlimer framengo ora estante nesta cidada et seu parceiro João Dipri* (*Maître Vlimer le Flamand étant maintenant dans cette ville et son compagnon Jean d'Ypres*). Faut-il en conclure que maître Vlimer et Jean d'Ypres sont les uniques auteurs du retable ? A considérer le style, il semble qu'ils travaillèrent à côté d'un maître espagnol de la fin du XVe s. Deux retables de Nicolas Chatranais, l'un à San Marcos, près de Coïmbre, l'autre dans la chapelle du château royal de la Penha, sont encore à citer, mais en rappelant qu'ils sont l'un et l'autre des œuvres d'artistes français.

Très supérieures aux retables portugais sont les statues peintes et dorées du sanctuaire de Thomar (fig. 680). Elles concourent, avec les tableaux placés sur le parement du déambulatoire et la polychromie très chaude de l'architecture, à donner beaucoup de caractère au monument. Cette décoration fut entreprise sur l'ordre de Manoel Ier (1495-1521).

Enfin, le sculpteur et l'architecte eurent une part égale dans l'exécution des *pelurinhos* de pierre (colonnes de pilori), nommés aussi *forca dos fidalgos* en raison des nombreux membres de la noblesse qui y furent suppliciés ou exposés. Ils se dressent encore sur les places publiques de Thomar, de Lisbonne, de Cintra, d'Arcos, de Val de Vez et d'autres villes ou bourgs et, malgré leur destina-



FIG. 688. — FONS VITÆ.
(Hospice da Misericordia de Porto.)

tion, sont parfois très élégants.



Fig. 689. — Couronnement de la Vierge.
(Musée de Coïmbre.) (Cliché de l'auteur.)

L'art de la miniature fut cultivé de bonne heure. Frey Bernardo de Brito mentionne un portrait d'après nature du comte Henriques (1092-1112) qui ornait le frontispice d'une bible appartenant au monastère d'Alcobaça. Cet ouvrage est perdu, mais les archives de Torre do Tombo possèdent un *Commentaire de l'Apocalypse* d'un art barbare, signé " Edgar ", et daté de 1189. Les dessins sont exécutés au trait sépia sur des zones horizontales de couleurs jaune clair assez vif et orangé tirant sur le vermillon. L'architecture est de style *mudéjar* primitif.

Au temps d'Affonso III (1248-1279), la miniature fit des progrès, ainsi qu'en témoignent deux beaux manuscrits sur parchemin. L'un (Torre do Tombo, paquet II, n° III de Foraes) offre à la feuille 9 une image du Christ peinte en bleu et rouge ; le second (B. N. de Lisb.) est une magnifique *Bible hébraïque* avec des enluminures décoratives bleues, rouges et or. Elle fut écrite à Cerbère (Espagne) en 1299 par le rabbin Abrahão et illustrée par José Osarfati. Elle est précieuse parce qu'elle donne un état exact de l'architecture *mudéjare* portugaise à cette époque et que l'on y voit se mêler en proportions à peu près égales le style gothique français et le style musulman de Séville.



Fig. 690. — Descente de Croix.
(Musée de Coïmbre.) (Cliché de l'auteur.)

A citer, encore, l'an-

cien *Cancionero* du Collège des Nobles (fig. 681), les *Vistas e plantas das Fortalezas do reino feitas por Duarte Darmas, Escudeiro da Caza do Senhor Rei Dom Manoel. 1495-1521*, où les cavaliers comme les piétons sont vêtus de burnous et coiffés de turbans (Torre do Tombo) et quatre beaux manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris : la *Chronique de Gomes Eannes de Azurara*, écrite en 1453 et enrichie d'un excellent portrait d'Henri le Navigateur (fig. 682) ; le *Leal Consellieiro*, le *Breve tratado* ou *Epilogo de todos os visos reyes que tem habido no Estado*, par Pedro Barrero de Resende (1635), avec les portraits des gouverneurs des Indes, et la *Genealogia Universal de la nobilissima casa de Sandoval* (1612), illustrée par un portugais nommé Eduardus Caldeira, et reliée dans une magnifique couverture d'argent doré, ciselée à Lisbonne. Une mention spéciale est également due au précieux *Missel d'Estevão Gonçaloes* (XVII[e] s.), sur lequel les rois prêtaient serment à la Constitution (fig. 683, 684) et aux *Memorias da paz de Utrech* par Luis da Cunha (1715).



FIG. 691. — FIANÇAILLES DE LA VIERGE.
(Musée de Lisbonne.)
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 692. — L'ANNONCIATION.
(Musée de Lisbonne.)
(Cliché de l'auteur.)

L'histoire de la peinture portugaise est plus obscure à ses débuts que celle de la miniature. D'après Frey Luis de Souza, il existait dans le couvent de São Domingo un tableau d'autel qui représentait *Santa Isabel*, femme de Dom Diniz (1279-1325), *sous les traits de la Vierge Marie*, et son fils, plus tard *Affonso IV* (1325-1357), sous ceux de l'*Enfant Jésus*. De son côté, Frey



Fig. 693. — Marie et les Apôtres après la Résurrection.
(Musée de Lisbonne.) (Cliché de l'auteur.)

Bernardo Brito fait mention d'une *Adoration des Bergers* où figuraient Affonso IV et son fils Dom Pedro.

Une éclaircie se produit, — encore de bien courte durée, — après le passage de Jean Van Eyck, qui, en 1428, était venu peindre le portrait de Dona Isabel, fille de Dom João Ier (1387-1433). Le choix que le monarque avait fait de Van Eyck s'explique par la multiplicité des relations que le commerce maritime établissait entre le Portugal et la Flandre. Dès 1386, les marchands portugais avaient une bourse dans la ville d'Anvers ; en 1503, il y fut même établi une factorerie, qui ne tarda pas à devenir prospère.

Nuno Gonçalves, nommé peintre d'Affonso V le 20 juillet 1450 (Arch. de Torre do Tombo), appartient à la seconde période. On possède de lui les deux grands triptyques connus sous le nom d'*Adoração de San Vicente* (l'un est signé). Ce sont des chefs-d'œuvre (fig. 685, 686). Par l'étude attentive des figures d'hommes, par l'exécution savante des vêtements, par le rendu à la fois précieux et large des détails, par la composition, par la couleur, ils sont le plus bel hommage que l'art pouvait décerner au patron du Portugal victorieux des musulmans et aux créateurs de la marine nationale. Sur le panneau central, dit *do Infante*, on voit, en effet, à droite, Henri le Navigateur



Fig. 694. — Vierge a la figue.
(Musée de Lisbonne.) (Cliché de l'auteur.)

(fig. 685) dont un autre portrait — sans doute du même maître — se trouve dans la *Chronique de Gomes Eannes* (fig. 682) et, au-dessous du saint, le roi Affonso V agenouillé.

Des liens artistiques existent entre Nuno Gonçalves et les maîtres flamands et bourguignons, mais, dès sa jeunesse, l'école de peinture portugaise n'en affirme pas moins son individualité. Le type ethnique si caractéristique et si bien observé puis la gamme colorée l'y aident puissamment. Comme l'auteur fut nommé peintre du roi en 1450 et que Henri le Navigateur mourut en 1460, l'on est conduit à placer l'exécution du triptyque entre ces deux dates.



Fig. 695. — Christovão Figuieredo. — Corrêa vainqueur des Mores. *(Musée de Lisbonne.)* *(Cliché de l'auteur.)*



Fig. 696. — Mariage de la Vierge. *(Musée de Lisbonne.)* *(Cliché de l'auteur.)*

L'école du Nord, qui se constituait à la même époque que l'école de Lisbonne, est-elle aussi magnifiquement représentée. Vers 1510, le Maître de Tarouca peint pour l'église de cette ville un *Saint Pierre* et un *Saint Michel* d'un réalisme puissant. Il a pour élève Vasco Fernandez dit Grão Vasco. Grão Vasco serait né à Vizeu, dans un moulin qu'exploitait son père, et aurait été envoyé en Italie par Manoel Ier. Bien qu'on ait trouvé des documents anciens où figurent des peintres nommés Vasco, Velasco, Velascus (Velásquez en espagnol), l'artiste ne paraît pas mentionné d'une manière formelle avant 1630. *Le Calvaire*, une réplique du *Saint Pierre* du Maître de Tarouca, *la Pentecôte, le Martyre de saint Sébastien, le Baptême du*



Fig. 697. — La Vierge, l'Enfant Jésus et deux anges. *(Musée de Lisbonne.)*

Christ avec une admirable tête de Christ et le *Saint Pierre* (cath. de Vizeu), attribués à Grão Vasco, sont parmi les plus belles peintures du XVIe s. commençant (fig. 687). La tête de l'apôtre, la tiare. les ornements, les scènes secondaires, les tours gothiques de Rome semblent l'œuvre d'un peintre flamand ; les détails du trône rappellent par leurs formes classiques la Renaissance française introduite en Portugal par Nicolas Chatranais et Jean de Rouen, mais le modèle est indigène et dénote que cette œuvre, bien peu connue malgré sa magnificence, fut elle aussi exécutée en Portugal.

Le *Fons Vitæ* de Porto (2 m. 25 sur 2 m. 70) pose, à son tour, un problème dont la solution n'a pas été donnée (fig. 688). Jésus crucifié s'immolant pour la rédemption des hommes, la Vierge anéantie par la douleur, son beau visage inondé de larmes, ses vêtements vert foncé, les étoffes pourpres où saint Jean s'enveloppe, jusqu'au ciel tragique, jusqu'au paysage, sont d'un très grand maître. De même aussi les portraits de Manoel Ier (1495-1521), de Dona Maria, sa seconde femme, et de leurs nombreux enfants agenouillés au pied de la Croix. Quel fut ce maître ? On ne saurait songer à Hubert Van Eyck, ni à Memling, dont on a proposé les noms, ni même à Grão Vasco. Le style de l'auteur du *Fons Vitæ* est trop différent du leur. Puis, les portraits royaux furent peints entre 1515 et 1520 et, à cette époque, les Van Eyck et Memling étaient morts. Le seul point hors de doute, c'est que l'artiste avait été élevé dans un



Fig. 698. — Carvalho Santa Catalina. *(Musée du Prado.)* *(Cliché Lacoste.)*



FIG. 699. — APPARITION DE JÉSUS.
(Musée de Lisbonne.) (Cliché Lacoste.)



FIG. 700. — S. COELLO. — DOÑA CATALINA.
(Hospice de la Madre de Deus, Lisbonne.)
(Cliché de l'auteur.)

milieu mystique analogue au milieu portugais. Peut-être faudrait-il songer à l'auteur des portraits orants des Rois Catholiques (fig. 396).

De nombreuses peintures des XVe et XVIe s. se trouvent à Coïmbre. Celles qui décorent le chœur de Santa Cruz seraient d'un peintre nommé Velascus. Il ne s'agit pas du Vasco de Vizeu. L'ensemble le plus important appartient au Musée de l'Université. Les œuvres qu'il renferme se classent en trois groupes distincts : les unes transparentes, aériennes, sont caractérisées par *le Couronnement de la Vierge* (fig. 689) ; d'autres, par *la Nativité* où les ors et les pierreries distribués à profusion contrastent avec la simplicité de la série précédente. Enfin une petite *Descente de Croix* (fig. 690), si elle n'a pas été peinte à Venise, témoigne d'un tempérament bien spécial (*sup.*, p. 280 à 282). Le blond fauve des cheveux de la Madeleine se marie au rouge



FIG. 701. — SAINTE HÉLÈNE.
(Cathédrale d'Evora.)
(Cliché de l'auteur.)



FIG. 702. — TÊTES D'ÉVÊQUES.
(Musée d'Evora.) (Cliché de l'auteur.)

carmin et au noir des vêtements, dans une gamme chaude et somptueuse.

C'est encore au musée de Lisbonne, — les grands tableaux dont il a été parlé exceptés, — que l'on peut le mieux étudier les primitifs nationaux.

Les *Fiançailles de la Vierge* se signalent par la figure caractérisée et les traits un peu charnels, bien que très jeunes, de Marie (fig. 648). Ils sont franchement portugais. J'ajouterai que, parmi les pièces de monnaie offertes au prêtre, il en est à l'effigie et au nom de João III (1521-1557). Le type féminin des *Fiançailles* se retrouve dans une *Annonciation* dont les personnages se détachent sur une fenêtre jumelée (fig. 692). Les voussures outrepassées, la fine colonnette et le chapiteau semblent empruntés à la baie d'un édifice d'Évora, telle la porte du cloître de Loyos (fig. 676).



FIG. 703. — COÏMBRE.
STALLES DE SANTA CRUZ.
(Ciché de l'auteur.)

Très portugais encore de couleur, de dessin et de détails, apparaissent deux délicieux tableaux rappelant à certains égards *l'Assomption* de Coïmbre. L'un représente *la Vierge assise dans un jardin*, avec Jésus sur les genoux (fig. 694). Un ange aux ailes rouges et gris-indigo offre à l'enfant des figues noires sûrement cueillies dans un verger de l'Alemtejo. Dans le second, le peintre a figuré *Marie après la Résurrection* (fig. 693). L'on verra également avec intérêt *le Mariage de la Vierge*, d'une technique très délicate (fig. 696) et la suite des peintures qui célèbrent les *Exploits de Corrêa*, grand-maître de

Thomar (de *São Thiago* suivant une autre version). Ce sont des œuvres sévères, d'un caractère national (fig. 695) et qui, pourtant, font souvenir du Catalan Jaime Huguet (*sup.*, p. 191). Elles seraient de Christovão Figuieredo.



Fig. 704. — Gil Vicente. Ostensoir.
(Palais royal d'Ajuda.)
(Cliché de l'auteur.)

Au XVIe s. appartiennent encore une *Vierge et un Enfant Jésus* (fig. 697), le portrait présumé de *Doña Catalina de Aragon, reine d'Angleterre, en Sainte Catherine*, dû à Carvalho (fig. 698); la *Vierge dans la Gloire du Paradis* (église de Tarouca) peinte par Gaspar Vaz vers 1540 et les portraits de *Dom João III* (1521-1557) et de sa femme, *Doña Catalina*, sœur de Charles-Quint, attribués à Sánchez Coello (*sup.*, p. 266). Sur ce dernier, un ange soulève une draperie et montre la reine à l'amour divin (fig. 700).

La note portugaise est peu marquée dans l'*Apparition de Jésus* (fig. 679), où des femmes au type flamand entourent un Christ qui rappelle le *Jésus baptisé* de la cathédrale de Vizeu, et, moins encore, dans douze tableaux qui, après avoir été enlevés de la cathédrale d'Evora pour être remplacés par un autel de style baroque, furent recueillis au palais archiépiscopal, et dans une dernière peinture représentant *Sainte Hélène* qui décore une chapelle du cloître (fig. 701). Cette suite de treize panneaux remarquables, à tous égards, ne serait-elle pas due à des maîtres flamands? Gérard David, dont la galerie grand-ducale de Darmstadt possède des œuvres très analogues et qui était en Portugal au début du XVIe s., les aurait peut-être peints à cette époque. En revanche, deux beaux portraits d'évêques de la petite galerie jointe à la Bibliothèque munici-



Fig 705 — Tripiyque d'argent de Nossa Senhora da Oliveira.
(Guimaraes.) *(Cliché Biel.)*



Fig. 706. — Osculatorium.
(Académie des sciences de Lisbonne.) (Cliché Lacoste.)

pale se rattachent aux écoles locales (fig. 702). L'un porte sur l'agrafe de la chappe les armes de Portugal et d'Aragon ; il représenterait *Dom Affonso, évêque d'Evora*, et l'autre, caractérisé par la devise de Dona Leonor, serait celui de *Dom Martinho de Portugal* ou peut-être du *cardinal Dom Affonso*, fils de Dom Manoel et de sa seconde femme.

Il résulte de cette étude, et c'est le fait dominant, que, dès la seconde moitié du XVe s. et durant la première moitié du XVIe s., il existait en Portugal trois écoles nationales répondant au Nord, au Centre et au Sud, distinctes des grandes écoles du reste de l'Europe. Elles s'affirment à Vizeu, dans les peintures attribuées à Grão Vasco ; à Coïmbre, dans les toiles du musée ; à Lisbonne, dans les deux triptyques du patriarchat, dans les tableaux qui représentent les *Exploits de Corrêa* et dans quelques panneaux délicieux où le type de la Vierge, l'architecture, les monnaies, les fruits valent un certificat d'origine ; enfin, à Evora, dans deux portraits d'évêque. Que ces écoles aient une origine flamande plus ou moins éloignée, que l'influence des maîtres d'Anvers et notamment de Quinten Matsys (1455 ?-1530) se fasse sentir, c'est indéniable. Mais cette origine n'est pas unique. Il faut tenir compte



Fig. 707. — Calice et patène.
(Musée de Lisbonne.)
(Cliché Lacoste.)



FIG. 708. — EVORA. NOSSA SENHORA DE GRAÇA. *(Cliché Lacoste.)*

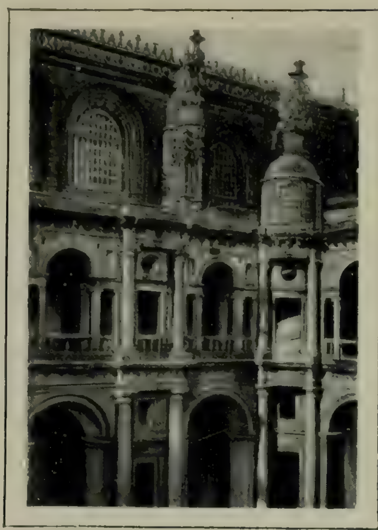


FIG. 709. — THOMAR. CONVENTO DE CHRISTO. CLOÎTRE DES PHILIPPE. *(Cliché de l'auteur.)*

d'une parenté avec l'Italie et avec la Catalogne. Quant aux peintures du musée de Coïmbre comprises dans le premier groupe et aux tableaux du musée de Lisbonne où la saveur locale est si prononcée, elles ont toute la grâce jointe à la précision des belles miniatures françaises de la fin du XV[e] s. Elles font souvenir que la littérature portugaise médiévale eût des aïeules en France, que Huguet, Nicolas Chatranais, Jean de Rouen, Jacques Longuin et beaucoup de leurs compatriotes travaillèrent à Batalha, Belem, Thomar, Coïmbre (*sup.*, p. 330, 340, 341, 347, 348) et que, vers 1450, la Bourgogne avait envoyé à Batalha un peintre-verrier fameux, maître Guillaume Belles.



FIG. 710. — PORTO. — NOSSA SENHORA DO PILAR. CLOÎTRE CIRCULAIRE. *(Cliché de l'auteur.)*

Il est impossible que les écoles portugaises ne soient pas représentées hors du royaume. Peut-être sera-t-on amené à

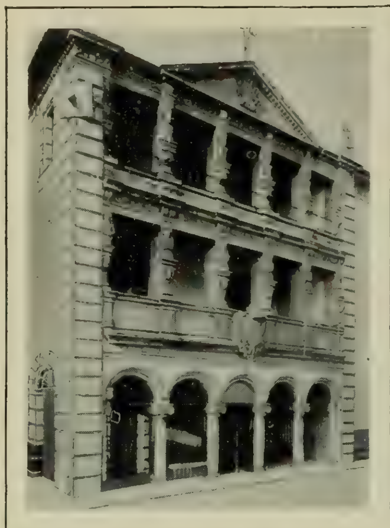


Fig. 711. — Vianna do Castello. Hospital da Misericordia. (Cliché Biel.)

leur attribuer plusieurs tableaux parmi les œuvres que l'on admire en France comme en Espagne.

Menuiserie. — En Portugal, les chanoines se placent soit autour de l'autel, soit dans une tribune, à l'entrée de la nef. Les stalles sont, en général, très simples. Celles de Santa Cruz de Coïmbre, consacrées à la commémoration des grandes expéditions maritimes, font exception à la règle (fig. 703). Il en est de même des stalles de Belem, d'excellent style platéresque.

Orfèvrerie. — L'ostensoir du palais d'Ajuda, qu'exécuta Gil Vicente avec le premier or des Indes et que, depuis, l'on enrichit de personnages émaillés, passe pour le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie portugaise (fig. 704). Après lui, prennent rang : la croix de la collégiale de Guimarães et le triptyque de Nossa Senhora da Oliveira de la même ville (fig. 705, et *sup.*, p. 205), le reliquaire aux innombrables émaux de l'asile de la Madre de Deus de Lisbonne, le calice roman, le calice manouélin et la croix de style oriental en jais taillé (fin du XVI[e] s.) de la sé de Coïmbre, l'ostensoir de Dom Miguel de Silva de Vizeu, l'osculatorium en argent ciselé de l'Académie de Lisbonne (fig. 706), le coffret de San Pantaleo de la cathédrale de Porto, les croix processionnelles du Musée de Lisbonne, l'ostensoir exécuté en 1450 par ordre de João de Ornelas, abbé d'Alco-



Fig. 712. — Ponte do Lima. Paço de Calheiros. (Cliché Biel.)



FIG. 713. — PORTO. — ÉGLISES DOS EXTINCTOS CARMELITAS ET DO CARMO. (Cliché de l'auteur.)

baça, la crosse de la cathédrale d'Evora dont les délicats bas-reliefs figurent des danses de sirènes et de satyres nus, le calice et la patène en vermeil du palais d'Ajuda (fig. 707). Malgré leur manque d'originalité, — c'est la seule critique qu'ils méritent, — ces objets, y compris les émaux de style limousin, semblent avoir été fabriqués en Portugal ou en Espagne. Ils seraient sortis des ateliers où l'on avait conservé la tradition que les émailleurs français avaient apportée dans les Asturies vers la fin XIVe s. L'un d'eux, nommé Fernay, travaillait à Oviedo en 1378.

Broderies. — Les grandes cathédrales : Vizeu, Guimarães, Coïmbre, Braga, possèdent des merveilles. Dans un ermitage de Castro Daire, l'on conserve une mître blanche brodée d'or du XIIIe s. et un bâton épiscopal. Du monastère de Lorvão, proviennent deux chefs-d'œuvre : la chape de l'abbesse et une garniture de chaire où, sur un fond de soie cramoisie, le brodeur a représenté l'aigle de Jupiter enlevant Ganymède.

L'OCCUPATION ESPAGNOLE (1580-1640). — Le dernier rejeton de la maison de Vizeu, le cardinal-roi Henriques, mourut en 1580 sans laisser d'héritiers. Philippe II en profita pour envahir le Portugal. Après la prise de Lisbonne, le roi d'Espagne s'y fit proclamer sous le nom de Philip Ier. Le nouveau monarque favorisa une transformation de l'architecture que les



FIG. 714. — PIETÁ. (Musée de Coïmbre.) (Cliché de l'auteur.)

excès du manouélin avaient préparée.

Dès 1485, Laurent le Magnifique, à la demande de João II (1481-1490), avait envoyé Andrea Contucci, dit Sansovino, qui était demeuré en Portugal jusqu'à la mort du roi et y avait introduit l'architecture italienne. Puis, vers 1525, on avait construit à Evora une petite église, Nossa Senhora de Graça (fig. 708), dans le style de la Renaissance, connu en Portugal sous le nom de *michel-angesque* ou *à la romaine*. Mais le triomphe du manouélin fit avorter cette tentative. Aussi bien, peut-on considérer le cloître de Thomar, dit des Philippe, comme le premier édifice qui comporte des ordres académiques superposés (fig. 709). L'œuvre, du reste excellente, rappelle la cour du Palais Farnèse construit par Ant. de San Gallo, vers 1530, et la basilique de Vicence décorée par Palladio, en 1550. De son côté, le cloître en granit gris de la cathédrale de Vizeu est une association du cloître de Sainte-Marie de la Paix de Bramante où les pilastres, les colonnettes, l'arcade et l'architrave se marient avec une si franche et si originale aisance, et du cloître platéresque de Santiago Apostol à Salamanque (*sup.*, p. 228). Malgré les difficultés que le granit offre à la taille, les chapiteaux à quatre volutes, les fûts cannelés et les bases sont d'une exécution parfaite. La chapelle des



FIG. 715. — DESCENTE DE CROIX.
(Musée de Lisbonne.) *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 716. — PALAIS-MONASTÈRE DE MAFRA.
(Cliché de l'auteur.)

Rois Mages élevée par Dona Antonia de Vilhena (1556) à San Marcos, près de Coïmbre, est une œuvre d'une délicatesse et d'une pureté sans rivales. L'Université de Coïmbre et le Lycée central d'Evora ne méritent qu'une mention.



FIG. 717. — ALCOBAÇA. SANTA MARIA. *(Cliché Biel.)*

Dans la sé Nova de Coïmbre (dernier quart du XVIe s.), les berceaux et la coupole sont divisés en caissons. Cette disposition italienne des voûtes (fig. 684) va devenir générale. Elle se retrouve avec des variantes (octogones et carrées, d'où se détachent des clefs pendantes) à la sacristie et à l'escalier conduisant au *coro alto* de Santa Cruz de Coïmbre, à San Vicente de Lisbonne (Panthéon des rois de la maison de Bragance), à Nossa Senhora do Pilar de Porto, à la chapelle du monastère de Santa Clara de Coïmbre (1649).

La plus intéressante de ces églises, Nossa Senhora do Pilar, fut reconstruite en 1602 sur le plan du Panthéon. Par sympathie, le cloître est circulaire (fig. 710). L'édifice bâti en granit est un modèle d'appareillage et de taille de pierre. A ce sujet, il y a lieu de remarquer que, à l'exception des cloîtres de Thomar et de Vizeu inspirés d'excellents modèles italiens, les édifices de cette période semblent avoir été conçus par des ingénieurs plutôt que par des architectes. C'est ainsi que la hardiesse du projet et la perfection technique de l'exécution s'y allient



FIG. 718. — LISBONNE. BASILIQUE D'ESTRELLA. *(Cliché Lacoste.)*



FIG. 719. — AVEIRO. — CHAPELLE DO SENHOR DAS BARROCAS. *(Cliché Biel.)*

à une singulière méconnaissance de l'eurythmie et du rôle dévolu à la modénature. L'architecture civile suivit la direction imprimée à l'architecture religieuse ; toutefois, elle manifesta plus d'indépendance (fig. 711). La maison présente des dispositions traditionnelles (fig. 712). C'est ainsi que l'escalier, souvent précédé d'un perron, est accolé à la façade et aboutit à un porche sous lequel s'ouvre la porte d'un rez-de-chaussée surélevé ou même du premier étage (*comp.* fig. 651, 737 et *sup.*, p. 337).

L'architecture des Philippe eut en Portugal la durée que le destin accorda en Espagne à l'architecture de l'Escorial. La façade de l'église dos Extinctos Carmelitas de Porto (1619-1628) accuse, en effet, une orientation nouvelle (fig. 713). Les ordres classiques et les frises à triglyphe règnent encore ; mais les frontons se brisent, les lignes se courbent, une fantaisie toute manouéline s'introduit de nouveau dans la composition.



FIG. 720. — VIZEU. MAISON ÉCUSSONNÉE. *(Cliché de l'auteur.)*

La Mort de saint Bernard, groupe en terre cuite peinte, de l'abbatiale d'Alcobaça, n'est pas sans défauts. Néanmoins, par sa complexité, — la composition comprend près de 30 figures plus grandes que nature, — par le sentiment religieux dont elle est empreinte, par la grâce sereine des musiciens et des chanteurs célestes qui célèbrent l'entrée du saint en Paradis, par la sévérité monacale des personnages terrestres, par une polychromie très sage, elle se place très au-dessus de la moyenne des sculptures portugaises.

La Pietá polychrome du musée de Coïmbre (fig. 714) se rattache par des liens trop étroits à l'école de Juan de Juni (*sup.*, p. 251 à 253) pour ne pas l'attribuer à un artiste espagnol. Trois bas-reliefs du musée de Lisbonne moulés, semble-t-il, en une matière composée de terre et de plâtre, font éprouver le même sentiment (fig. 715). Ils offrent les grandes qualités de composition et de facture des sculptures italiennes du milieu du XVIIe s., et, d'autre part, la disposition générale et la polychromie rappellent les retables espagnols de l'école de Roldán (*sup.*, p. 261).



FIG. 721. — CHATEAU ROYAL DE QUELUZ.
(Cliché Rocchini.)

En revanche, São Francisco de Porto et, dans la même ville, la chapelle Dorée de la cathédrale sont bien portugais, si l'on considère l'habit de bois excellemment fouillé et doré dont on a couvert après coup les colonnes, les voûtes, les autels et leurs balustrades.



FIG. 722. — CHATEAU ROYAL DE QUELUZ.
SALLE DES FÊTES.
(Cliché Rocchini.)

Durant la domination espagnole, la peinture portugaise alla en décadence. Les portraits de grands personnages et d'inconnus réunis à l'Université de Coïmbre, à la Bibliothèque Nationale et au Musée de Lisbonne ont perdu tout caractère artistique.

Orfèvrerie. — Il est parfois difficile de faire le départ entre les pièces de fabrication nationale et celles apportées d'Espagne. Une œuvre sur l'origine de laquelle on ne garde aucun doute est la



FIG. 723. — LISBONNE.
ARSENAL DO EXERCITO.
(Cliché A. A. Serra Ribeiro.)



FIG. 724. — LISBONNE.
PALAIS DE QUINTELLA.
(Cliché de l'auteur.)

chapelle de la cathédrale de Porto, symétrique de la chapelle Dorée. L'autel, le tabernacle, le retable, la garniture entière sont en argent. L'ensemble, bien qu'un peu lourd, est magnifique quand même. Le travail, commencé en 1632, dura un siècle. Pendant cette longue période, il n'a été employé à son exécution que des artistes et des orfèvres portugais dont on a précieusement conservé les noms : Bartholomeu Nunes, Manoel de Souza, Miguel Pereira, Pedro Francisco, Manoel Teixeira et Manoel Guedes.



FIG. 725. — PORTO.
HÔPITAL SANTO ANTONIO.
(Cliché de l'auteur.)

Ébénisterie. — Le noyer, le palissandre, l'ébène, les bois venus de Goa sont les essences préférées. Toutefois, la belle qualité de la matière ne fait pas le seul mérite de l'ébénisterie portugaise. Les stalles de chœur de la sé de Braga (XVIIe s.) et celles plus modernes du monastère de Lorvão se signalent



FIG. 726. — LISBONNE.
PALAIS DAS NECESSIDADES.
(Cliché de Beauregard.)

par l'exubérance des ornements. D'autre part, les formes massives, le mélange de pièces tournées et de morceaux sculptés, la forte saillie des décors et des profils, quelques formes empruntées à l'Extrême-Orient donnent aux meubles un caractère accusé qui les distingue nettement de ceux des autres nations. Enfin, tandis que l'Espagne ferre les ais des portes avec des clous ciselés, le Portugal, pour composer la menuiserie des grands vantaux, assemble des panneaux rectangulaires en forme de pyramide à degrés (fig. 659) et les termine par un clou de bronze tourné ayant l'aspect d'un pion de jeu d'échecs ou d'une pomme de patère.

Faïence. — Le palais champêtre de Bacalhôa (rive gauche du Tage) fut construit vers la fin du XV[e] s., à l'intention de Dona Brites, mère de Manoel I[er]. Comme Cintra, il est un véritable musée de faïences décoratives. Divers pavillons, un portique, un bassin, les murs de clôture, les sièges, les caisses d'orangers, sont revêtus de magnifiques carreaux. Dans le pavillon central qui borde le bassin, on s'arrête devant les panneaux représentant *la Querelle des Lapithes et des Centaures*, puis, *Suzanne et les Vieillards*. Ce dernier, peint dans une gamme claire et douce — blanc, gris, ocre jaune, bleu, vert — porte sur le soubassement la date de 1565. D'autres panneaux, d'aspect plus moderne, sont signés, sur une partie endommagée, d'un nom terminé par ..... *tos* répondant,



FIG. 727. — LISBONNE.
ARC DE TRIOMPHE.
(Cliché Rocchini.)



Fig. 728. — Machado.
La Charité.
(Musée de Lisbonne.)
(Cliché de l'auteur.)

sans doute, à Francisco Mattos, qui, en 1584, exécuta les belles faïences de São Roque de Lisbonne. A Bacalhôa, l'on voit aussi des médaillons avec des bustes en relief, que l'on croirait sortis des ateliers de Luca della Robbia, en même temps que ceux du couvent de la Madre de Deus à Lisbonne.

Des revêtements en faïence embellissent encore la chapelle ronde de Sant'Amroa d'Alcántara (vers 1580), le monastère des dominicains d'Elvas, une église voisine de Bacalhôa (1648), l'église d'Alvito, Santa Maria Marvilla de Santarem, la Matriz de Caldas da Rainha, la jolie collégiale de style manouélin de Caminha sur le Minho, et le lycée d'Évora.

L'art au xviii[e] siècle. — Après l'expulsion des Espagnols (1640), le Portugal se recueillit durant un demi-siècle ; puis, le churrigueresque d'une part et, de l'autre, les œuvres des architectes italiens firent sentir leur action. Mais le caractère national domina bientôt et dissimula les apports étrangers.

Églises. — Le premier monument où allaient se développer les tendances que l'on voit naître à l'église dos Extinctos Carmelitas de Porto (fig. 713) est l'immense monastère de Mafra (251 m. de long sur 221 de large), construit à 37 km. au nord de Lisbonne (fig. 716). João V (1706-1750), sous le règne de qui l'œuvre fut menée à bonne fin, y dépensa plus de 50 000 000 de francs et y engloutit les res-



Fig. 729. — École de Machado.
Diane. La Religion.
(Musée de Lisbonne.) (Cliché de l'auteur.)

sources du trésor royal. Les architectes furent J. F. Ludwig de Ratisbonne et son fils J. P. Ludwig. Le tempérament portugais se révèle dans la décoration de la coupole, des clochers, des pinacles imités, quant à la forme, de l'église des Jésuites de Salamanque (fig. 490). Cette partie de l'édifice est l'œuvre du fils de J. F. Ludwig. A vivre au contact des artistes nationaux, il avait oublié les enseignements de son père pour se plier au goût dominant en Portugal et changé son nom en celui de Ludovici.



FIG. 730. — NYMPHES. — TERRE CUITE.
(Musée de Lisbonne.)
(Cliché de l'auteur.)

A l'époque où les Ludwig construisaient Mafra, un architecte italien, Nicolas Nazodi, élevait à Porto l'église de Nossa Senhora da Assumpção, ou dos Clerigos, et la tour de granit qui la précède, haute de 75 m. Commencés en 1732 dans le style italien rocaille dont Chiavari dotait Dresde à la même date (Hofkirche), les travaux de la tour prirent fin en 1763 et ceux de l'église, en 1779.



FIG. 731. — ANTONIO FERREIRA.
PAYSANS ALLANT AU MARCHÉ.
(Musée de Lisbonne.) *(Cliché de l'auteur.)*

La nouvelle façade de Santa Maria d'Alcobaça (fig. 717), l'église do Carmo de Porto (1756-1791) contiguë à l'église dos Extinctos Carmelitas (fig. 713) et la basilique du Santissimo Coração de Jesus à Lisbonne (1779-1796), sont des expressions, celle-là exaltée, celle-ci classique, du style religieux du



FIG. 732. — ANTONIO FERREIRA. REPAS RUSTIQUE.
(Musée de Lisbonne.) (Cliché de l'auteur.)

XVIII[e] s. Cette dernière, plus connue à Lisbonne sous le nom de basilique d'Estrella (fig. 718), est l'œuvre, pour l'architecture, de Matheus Vicente et de Reynaldo Manuel, qui copièrent les dispositions de l'église de Mafra, et, pour les sculptures, de J. Machado de Castro et de ses principaux élèves (*inf.*, p. 372). Elle est en croix latine avec des hémicycles à l'extrémité de l'abside et des branches du transept. Les trois autels placés dans les hémicycles sont surmontés d'un riche baldaquin sur colonnes dont le couronnement est en courbe brisée non seulement en élévation, mais en plan.

La chapelle octogonale do Senhor das Barrocas (vers 1775), une transcription en un néo-manouélin très élégant des baptistères de Florence et de Pise, mérite aussi d'être citée (fig. 719).

Architecture civile. — L'horreur de la ligne droite, une prédilection singulière pour les arcs concaves et convexes s'épousant au mépris des lois de la statique, un goût très vif pour les frontons relevés à la manière des toitures chinoises caractérisent l'architecture civile comme l'architecture religieuse (fig. 720).

Le château de Queluz construit vers 1785 par B. Oliveira (fig. 721, 722), l'archevêché de Porto, le musée d'Artillerie de Lisbonne sont de sages manifestations de ce style (fig. 723). A l'intérieur de l'arsenal, la sculpture ornementale n'en est pas moins



FIG. 733. — FREY MANUEL DE TEIXEIRA. ANGES MUSICIENS.
(Musée de Lisbonne.) (Cliché de l'auteur.)

surabondante, lourde, dorée en plein, mais au demeurant majestueuse et solennelle. C'est de l'architecture française de Lebrun *manouélinisée*. Quant aux peintures ornementales, elles se tiennent dans une gamme de tons où dominent le brun rouge foncé, l'ocre jaune, le bleu tournant à l'indigo. Les fonds sont gris bleuté et, de-ci, de-là, on aperçoit des rehauts noirs. Les ors des sculptures donnent à cette gamme étrange une singulière force décorative.



Fig. 734. — Le Cantique des Cantiques. Revêtement en faïence.
(Cloître de la cathédrale de Porto.)
(Cliché de l'auteur.)

La disposition en enfilade, usitée en France comme en Italie, paraît être de règle dans les palais portugais du XVIIIe s. Les escaliers se composent de volées droites, reliées par des paliers, et sont souvent privés de lanterne.

Parallèlement à l'architecture nationale où refleurit l'esprit de l'art manouélin, il existait à la même époque une architecture sans caractère, qui était comme un prolongement de l'architecture pseudo-classique ou michelangesque en faveur durant la domination espagnole. A Porto, l'hôpital de Santo Antonio (1769) en offre un exemple d'autant plus accusé qu'il revêt un aspect plus solennel (fig. 725). Sa longue façade se compose de pavillons ornés de colonnes doriques, raccordés par des constructions à rez-de-chaussée et premier étage. Les proportions des motifs empruntés à l'architecture classique ne sont pas mieux observées que dans les édifices du siècle précédent (*sup.*, p. 363, 364). Ainsi, l'entablement a une hauteur si insuffisante que la saillie exagérée de la corniche l'accuse seule.

Quelques monuments connus se rattachent d'une manière plus ou moins directe à l'architecture pseudo-classique : le paço (palais royal) das Necessidades (fig. 726) dû à J. P. N. da Silva (1743 à 1750,

règne de João V), le palais de Quintella (Lisbonne) qui semble projeté par un élève de Gabriel (fig. 724), la praça do Comerçio (place du Commerce) de Lisbonne où sont installés les ministères et dont les dispositions furent arrêtées par le capitaine-ingénieur E. dos Santos Carvalho après le tremblement de terre du 1er Novembre 1755, et l'arc de triomphe qui occupe, vis-à-vis du Tage, le milieu de l'un des côtés (fig. 727).



FIG. 735. — LISBONNE. — HÔTEL DE VILLE. *(Cliché Rocchini.)*

João V avait appelé de nombreux artistes étrangers quand il s'était agi de décorer le monastère de Mafra. Il profita de leur présence pour y fonder une école de sculpture. Le premier directeur fut Alexandre Giusti. Elle compta comme professeur un Portugais, José Almeida, qui avait fréquenté, à Rome, l'atelier de Charles Monald, et Jean Antonio de Padoue, l'auteur des statues principales de la cathédrale d'Evora et du *Saint Jean Népomucène* du pont d'Alcantara (1743). La réputation de ces artistes pâlit devant celle de Joaquim Machado de Castro (Coïmbre 1731-Lisbonne 1822). A Lisbonne, le ciborium de San Vicente de Fóra, la basilique d'Estrella, le palais royal d'Ajuda, la place du Commerce sont ornés de ses œuvres. Machado excella également à modeler des statuettes de terre cuite (fig. 728) et eut dans cette branche de l'art des imitateurs ou des élèves qui la cultivèrent avec succès



FIG. 736. — VIZEU. — SANTA CASA DA MISERICORDIA. *(Cliché de l'auteur.)*

(fig. 729, 730). Tels sont Alexandre Gomez Diaz, José Silva, Bernardo Duarte et Pedro d'Alcantara da Cunha. Antonio Ferreira se spécialisa dans l'exécution de petites figures en terre cuite représentant des scènes de la vie rustique et les rendit avec autant de réalisme que de talent (fig. 731, 732). Enfin, l'on attribue de délicieux groupes d'anges (fig. 733) à un religieux trinitaire, Frey Manoel de Teixeira, l'auteur renommé des statues qui ornaient le couvent et l'église de la Trinité de Santarem. La polychromie en est très claire et rehaussée d'or. C'est joli comme du Saxe que des élèves du Bernin auraient modelé.

FIG. 737. — RAUL LINO.
VILLA PRÈS DE LISBONNE.

Vers le milieu du XVIIe s., l'école de peinture portugaise se réveilla de son engourdissement. Sans parler de Sánchez Coelho, que l'Espagne revendique sous le nom de Coello et qui, d'ailleurs, appartiendrait au XVIe s. finissant (*sup.*, p. 266 et 357), le Portugal vit paraître Diego Pereira, Gioseffo de Avelar (vers 1640), Manoel Pereira (vers 1667), Bento Coelho (1680), tous peintres de talent, et Josefa Ayalla de Obidos (1634-1684), dont les *Fleurs*, les *Fruits* et les *Enfants Jésus* sont agréables à regarder.

Au XVIIIe s., Francisco Vieira de Mattos marche noblement dans les chemins ouverts par la France et l'Espagne. Domingos Antonio de Sequeira (Elvas 1768 - Rome 1837) lui est supérieur, bien que sa peinture manque d'originalité, mais ses dessins sont d'un maître.



FIG. 738. — RAUL LINO.
VILLA DU COMTE MINAUD.

Faïence. — Durant la fin du XVIIe s. et pendant le XVIIIe s., l'art de la faïence se modifia beaucoup. Les panneaux décoratifs composés de carreaux de 0 m. 13 à 0 m. 16 de côté sont à fond blanc, tandis que les sujets sont peints en bleu-indigo. A Cintra, dans le Salon des Armoiries, des chasseurs en costume Louis XIV poursuivent le gibier à poil et à plumes. L'église de Vizeu possède de hauts lambris consacrés à des scènes religieuses. Sous le cloître de la cathédrale de Porto, se développe une gracieuse illustration du *Cantique des Cantiques* (fig. 734). Les tons brillants — indigo et blanc — de la faïence et le gris sombre des granits s'harmonisent en une gamme d'une extrême douceur. La petite église du couvent de Loyos, à Evora, est, elle aussi, habillée, sur toute la hauteur, d'un beau revêtement d'azulejos. Les compositions représentent des épisodes de la *Vie de San Lourenco* et sont signées : *Antonius ab Oliva fecit, 1711.*



FIG. 739. — TEIXEIRA LOPEZ. SAINT ISIDORE DE SÉVILLE. (BOIS.)
(Musée de Lisbonne.)
(Cliché de l'auteur.)

L'ART AU XIXe SIÈCLE. — La guerre civile entre Dona Maria II da Gloria et Dom Miguel, qui se termina en 1833 par la convention d'Évoramonte, arrêta l'essor que João V avait donné aux arts. Pourtant, le palais d'Ajuda fut commencé sous le règne de João VI (1816-1826), durant les quelques années de paix qui suivirent son retour du Brésil (1820). J. da Costa e Silva, puis deux Italiens, Fabri et Antonio Francisco Rosa, en furent tour à tour les architectes. Mais Maria II (1826-1853) ayant épousé en 1836 le prince

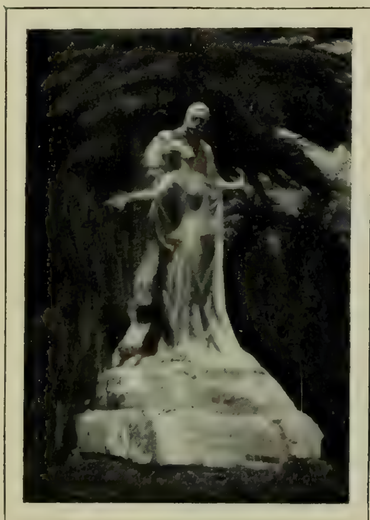


FIG. 740. — TEIXEIRA LOPEZ. MONUMENT D'EÇA DE QUEIROS. *(Lisbonne.)* *(Cliché de l'auteur.)*



FIG. 741. — TEIXEIRA LOPEZ.
BACCHUS.

Ferdinand de Saxe-Cobourg, une nouvelle ère de prospérité s'ouvrit pour le Portugal. Le théâtre de Dona Maria II fut commencé en 1836 d'après les plans et sous la direction d'un autre architecte italien ; le château *mudéjar* de la Penha, qui couronne un pic très élevé au-dessus de Cintra, fut entrepris par un Allemand, le général-baron Eschwege. L'Hôtel de Ville de Lisbonne, construit en 1866 (fig. 735), la Bourse de Porto et le curieux palais de Berjoeria (1806-1828), ainsi que la Santa Casa da Misericordia de Vizeu (fig. 736), où survit le style contourné du XVIIIe s., sont encore à signaler.

D'une manière générale, les constructions sont tristes, sans accents ni distinction, et méritent les mêmes critiques que les édifices pseudo-classiques des XVIIe et XVIIIe s. (*sup.*, p. 363, 364, 371). Il semble qu'il y ait trop de capitaines, de colonels, de généraux dans le camp des architectes ou que les architectes abdiquent devant les entrepreneurs et les chefs de chantier. Puis, dans tout le pays, au lieu de fixer le bâtis des fenêtres à l'intérieur du tableau, on le met à fleur des parements extérieurs, de sorte que pas une ombre, pas un jeu de lumière ne rompent la monotonie des façades. Les tentatives faites pour s'affranchir de traditions invétérées n'ont pas été heureuses, sauf dans quel-



FIG. 742. — COLUMBANO BORDALLO PINHEIRO.
IGNEZ DE CASTRO.
(Arsenal do Exercito, Lisbonne.)
(Cliché Arnaldo Fonseca.)



Fig. 743. — Columbano Bordallo Pinheiro. — Étude.

ques maisons de campagne où la jeune école ressuscite les formes nationales (fig. 737, 738).

D'autre part, le goût de la faïence s'est réveillé dans le Nord. A Porto, un grand nombre de façades sont revêtues en carreaux de terre émaillée. Le blanc et le bleu paraissent les couleurs favorites. Le brun rouge et le gris sont parfois employés ; le jaune clair, le fauve, le pourpre, le rose et le vert tendre ont malheureusement des partisans. L'effet serait excellent — quand les teintes sont harmonieuses — si, au lieu de tapisser la maison d'une manière uniforme, les architectes encadraient la faïence dans la maçonnerie, autant pour maintenir les rives que pour accuser le parti décoratif.

A Porto également, l'on a l'habitude de peindre en vermillon très vif le dessous des avant-toits. L'effet est original, d'autant que la toiture est parfois blanchie à la chaux pour rejeter la chaleur.

Le Génie de la nation couronnant Camoëns, par Francisco d'Assise Rodriguez (fig. 727), et quelques œuvres du milieu du XIXe s. sont des morceaux de sculpture académique. Le monument élevé à *Eça de Queiros* (fig. 740), le *Saint Isidore de Séville* (fig. 739), *la Veuve*, le *Bacchus* (fig. 741) de Teixeira Lopez font de leur auteur le digne héritier de Machado. Quant à Soares do Reis avec *l'Exilé*, Moruin Rato avec *Caïn* et quelques autres sculpteurs ou graveurs en médaille, ils repré-

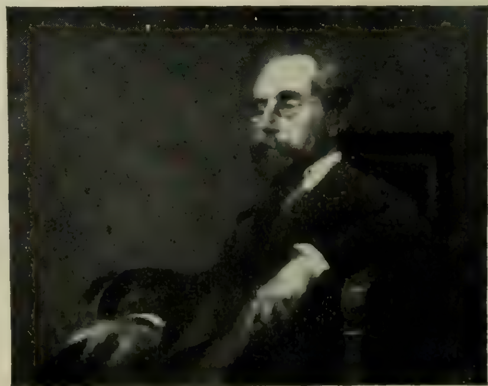


Fig. 744. — Columbano Bordallo Pinheiro. — Portrait de M. Bathala Reis.

sentent, en Portugal, les belles traditions de l'école française. Raphaël Bordallo Pinheiro était avant tout un caricaturiste de talent.



Fig. 745. — Maria Augusta Bordallo Pinheiro. — Dentelle de Peniche. *(Cliché Hachette.)*

Dans le domaine de la peinture, José Vital, Branco Mahoma, Silva Porto, Simoes d'Almeida, Souza Pinto, Malhoa et Salgado jouissent d'une juste réputation. Columbano Bordallo Pinheiro est un artiste original et puissant. Ses portraits (fig. 743, 744), quelques études savantes, les tableaux historiques de l'Arsenal (fig. 742) sont des morceaux de premier ordre. Ils se distinguent par une simplicité et une virtuosité dans l'exécution qui rappellent la *manière simplifiée* de Vélasquez, et un coloris sobre où dominent les teintes rompues avec du noir qui font songer au Greco.

Je ne sais si le pavage des voies publiques peut être rangé au nombre des arts mineurs. Pourtant, ne serait-ce qu'à titre d'initiative heureuse, on ne peut omettre les mosaïques gigantesques dont les bordures et les fonds sont ornés de dessins exécutés en pavés noirs et blancs. Il en existe de fort belles, notamment à Lisbonne, sur la grande place Pedro IV, désignée, en général, sous le nom de Rocio. Le succès très réel de cette tentative m'a induit à la signaler d'autant que, sauf les faïences de revêtement et les bijoux traditionnels en filigrane d'or fabriqués pour les riches fermières du Minho et les revendeuses de poissons de Porto, sauf les dentelles de Peniche (fig. 745), les œuvres d'art décoratif sorties des ateliers portugais sont copiées sur des modèles français ou anglais. C'est que, par degrés, le monde revêtira le même costume, cultivera les mêmes arts, acceptera les mêmes formules, parlera peut-être la même langue. Dieu veuille que les caractères ethniques des races ne s'effacent pas en même temps. L'univers deviendrait d'une monotonie désolante !

BIBLIOGRAPHIE. — PORTUGAL. — Brito Aranha, *Bibliographie des Ouvrages portugais pour servir à l'Etude des Villes, Monuments, etc., du Portugal*, Lisbonne, 1900. — *O Archeologo portugues*, Lisboa. — *A Arte e a Natureza em Portugal*, Porto. — Gérard de Beauregard et Louis de Fouchier, *Voyage en Portugal* (*Tour du Monde*, 1907) ; *Boletin de Real Associação dos Architectos civis e Archeologos portuguezes.* — Theophilo Braga, *Grão Vasco, Determinação historica da sua Personalidade*, Lisbonne, 1881 ; *Manual da Hist. da Littera. portugueza*, Porto, 1875. — Zephyrino Brandão, *Catalogo do Museu da Artilharia.* — Caetano da Camara Manoel, *Atravez a Cidade de Evora*, Evora, 1900. — Antonio Damaso de Castro e Susá, *Descripção del real Mosteiro de Belem.* — A. de Ceuleneer, *Le Portugal. Notes d'Art et d'Archéol.*, Anvers, 1882. — *Chroniques des Rois Duarte, Affonso V, João II, Manoel et João III*, 1433-1557. — Condeixa, *O Mosteiro da Batalha*, Paris, 1892. — Crowe et Cavalcaselle, *The early Flemish Painters.* — José Gomez da Cruz, *Carta apologetica de Pintura* et *Rapport do Barbosa Machado* (1752) sur cet ouvrage. — José da Cunha Taborda, *Règles de l'Art de la Peinture*, Lisbonne, 1815. — Enlart, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris, 1899. — Simão Rodrigues Ferreira, *Antiguidades do Porto*, Porto, 1875. — José de Figueiredo, *Evolução da Arte en Portugal*, Lisboa, 1908 ; *O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1909. — Augusto Fuschini, *A Archi. Relig. da Edade Media*, Lisboa, 1904. — Pola Grey, *Portugalia.* — Albrecht Haupt, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, Francfort, 1894. — Francisco de Hollanda, *Manuscrits de la Bibliothèque Jésus de Lisbonne* (*XVI*e). — A. Herculano de Cavoalho, *Portugaliæ monumenta historica*, Lisbonne, édit. nomb. de 1850 à 1875. — Hieronymi Ossorii Lusitani, Silvensis in Algarviis episcopi, *De Rebus Emmanuelis, etc.*, Cologne, 1597 ; *Illustração Portugueza.* — J. de V., *A Pintura portugueza nos sec. XV et XV*, Porto, 1881. — C. Justi, *Die portugiesis che Malerei des sechzehnten Jahrhunderts* (*Jahrbuch kœnigl. preuss. Kunstsammlungen*, 1888, et *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886). — John Latouche, *Travels in Portugal ; Portugal old and new.* — Francisco Xavier Lobo, *Dialogos sobre a Pintura* (*XVIIIe siècle*). — Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias relativas as vidas dos Pintores*, Lisbonne, 1823. — Frey Manoel de Maria Santissima, *Historia do Real Convento de Varalojo* (*XVIIIe siècle*). — James Murphy, *History and Description of the Royal Convent of Batalha*, Londres, 1792 ; *Travels in Portugal*, Londres, 1795. — Felipe Nuñez, *Arte de Pintura*, 1615. — *Notas sobre Portugal. Exp. nac. do Rio de Janeiro 1908*, Lisbonne, 1909. — Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico accrescinto da Pietro Guarienti*, Venezia, 1753. — J. D. Passavane, *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, 1853 ; *Traité des Tableaux flamands qui existent en Portugal.* — Gabriel Pereira, *Estudos Eborenses* (*Bellas Artes*, Evora, 1886) ; *A Collecção dos Codices com Illuminuras da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisbonne, 1904. — *Portugal contingente de Associação dos Engenheiros civis portuguezes.* — José Queiroz, *Ceramica portugueza*, Lisbonne, 1907. — Raczynski, *Les Arts en Portugal ; Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris, 1847. — Ramalho Ortigão, *Etudes sur les Peintures du Roi*, Lisbonne, 1908. — Joaquim Rasteiro, *Quinta e Palacio de Bacalhoa em Azeitão*, Lisboa, 1895. — Garcia de Rezende, *Vie du Roi João II et Mélanges*, édition de 1554. — Antonio Ribeiro dos Santos, *Memorias que colheo* (Manuscrits à la Bib. Nat. de Lisbonne, 1795). — Robinson, *The early Portuguese School of Painting* (*The Fine Arts quarterly Review*, 1866). — Conde de Sabugosa, *O Paço de Cintra*, illustré par S. M. la Reine Amélie. — D. Frey Francisco de Sam-Luiz, *Batalha* (*Mémoires de l'Acad. de Lisb.*, 1827). — Pedro Alvares Seco, *Escripturas da Ordem de Christo colligedas por Ordem del Rey don Sebastião*, 1516 (Manuscrit Bib. Nat. de Lisbonne). — Frey Luiz de Sousa, *Mémoires*, 1614-1633 ; *Historia de San Domingo*, Batalha. — Francisco de Sousa Loureiro, *Discours*, 1843. — Sousa Viterbo, *Noticia de algunos pintores portuguezes*, etc. ; *L'Enseignement des Beaux-Arts en Portugal.* — Tubino, *La Pintura en tabla en Portugal* (*Museo español de Antigüedades*, 1876). — Bento Varchi, *Liçoens sobre a pintura* (vers 1580). — Vasari, *Vite de più eccelenti Architette, Pittori et Scultori.* — Pedro Ignacio de Piedade e Vasconcellos, *Historia de Santarem Edificida*, Lisboa, 1790. — Ignacio de Vilhena Barbosa, *Monumentos de Portugal historicos*, etc., Lisboa, 1886. — Roland le Virloys, *Dictionnaire d'Architecture*, Paris, 1770. — Walter Crum Watson, *Portuguese Architecture*, London, 1908.



INDEX ALPHABÉTIQUE

Les chiffres en caractères gras renvoient aux passages les plus développés sur les principaux artistes ou monuments.

B

D

E

F

G

M

N

O

P

Q

R

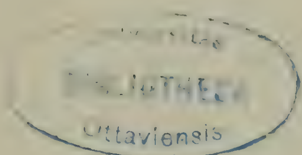
S

T


ARS
UNA
SPECIES
MILLE


ARS
UNA
SPECIES
MILLE

INDEX DES ILLUSTRATIONS




ARS
UNA
SPECIES
MILLE

7369-09. — Corbeil. Imprimerie Crété.

